Editado por
Eulàlia Iglesias

LARRY CLARK Menores sin reparos

Eulàlia Iglesias
Àlex D'Averc
Ramón Ayala
Luis Cerveró
Mery Cuesta
Andrés Hispano
Violeta Kovacsics
Rubén Lardín
Joan Pons
Lope Serrano

LARRY CLARK

Menores sin reparos

Festival Internacional
de Cine de Gijón

LARRY CLARK

Menores sin reparos

Eulàlia Iglesias (ed.)

Àlex D'Averc
Ramón Ayala
Luis Cerveró
Mery Cuesta
Andrés Hispano
Violeta Kovacsics
Rubén Lardín
Joan Pons
Lope Serrano

Edita: Festival de Cine de Gijón
Diseño y maquetación: Epic Diseño Gráfico
ISBN10:84-611-3789-2
Deposito Legal:AS-5132/2006

Agradecimientos

A José Luis Cienfuegos, por su confianza.

A quienes han coescrito este libro, por sus textos y su apoyo.

A Xavi Cervantes, por ese último vistazo...
y por todo lo demás.

INDICE

A MODO DE (LARGA) INTRODUCCIÓN

Mapa de situación 1
Aproximación multiangular y fragmentaria
a la vida y obra de Larry Clark
Eulàlia Iglesias

TEMA Y CONTEXTO

Teenage Confidential! 29
Larry Clark y el adolescente norteamericano
Andrés Hispano

IMÁGENES ESTÁTICAS

Arroyo, terapia y triunfo 43
Larry Clark fotógrafo
Mery Cuesta

IMÁGENES EN MOVIMIENTO

Kids 55
24 Hour Party People
Violeta Kovacsics

Al final del edén 63
Tutoría sobre el lado salvaje
Joan Pons

Bully y Ken Park
El fin y el medio 71
Lope Serrano

Teenage Caveman 81
Adolescentes desnudos con un monstruo
Ramón Ayala

Wassup Rockers 91
Hot Dog with Sour Kraut:
algunas ideas sueltas a propósito de Wassup Rockers
Luis Cerveró

Destricted: Impaled 103
Clark o el paraporno
Rubén Lardín

UN PUNTO Y APARTE

Esa parte lateral de la vida 109
Otros adolescentes marginales en el cine
Àlex D'Averc

Filmografía 118

Han escrito este libro... 122

Notas 125

A MODO DE (LARGA) INTRODUCCIÓN

Mapa de situación:
Aproximación multiangular y fragmentaria a la vida y obra de Larry Clark

Eulàlia Iglesias

Tulsa, Oklahoma. 387.807 almas.[1]

"Nací en Tulsa Oklahoma en 1943. Cuando tenía 16 años empecé a chutarme anfetamina. Me chuté con mis amigos cada día durante tres años y después me fui de la ciudad, pero he regresado a lo largo de los años. Una vez que la aguja se mete dentro ya no sale nunca". L.C.[2]

El descubrimiento de petróleo a principios del siglo XX cambió el destino de Tulsa. Lo que no era más que una pequeña ciudad de frontera "ganada" a los indios se convirtió en uno de los principales centros de crecimiento económico y demográfico de Estados Unidos[3]. Esta prosperidad se reflejó en su *skyline*: Tulsa presume de atesorar, después de Nueva York y Miami, la mayor cantidad de arquitectura *art déco* de Estados Unidos, además de ser el centro artístico y cultural del estado de Oklahoma. Durante décadas la ciudad fue considerada la capital mundial del petróleo hasta que en los años ochenta Houston le arrebató ese cetro.

Larry Clark nace en Tulsa (Oklahoma) el primer mes de 1943, hijo de Lewis y Frances Clark. Su madre se dedica a la fotografía infantil y es ella quien por primera vez le pone una cámara de fotos entre las manos. Su padre podría corresponder a uno de los muchos progenitores ausentes que se intuyen en el cine de Clark. El joven Larry se entrena en el negocio familiar mientras acaba las clases en el instituto Central High de Tulsa, donde su comportamiento ya empieza a rozar en algunos momentos los límites de la ley.

En otro instituto de la misma ciudad, el Will Rogers High, y pocos años después, una joven escribe su primera novela. En 1967, cuando

Tulsa: Couple shooting up on a bed. Larry Clark 1964.
Courtesy of the artist and Luhring Augustine, New York.

Larry Clark cuenta con 24 años, se publica ese libro, *Rebeldes,* debut de la post-adolescente Susan Eloise Hinton (nacida en 1948, siempre ha firmado con sus iniciales por presuponer que un nombre de chica podía dificultar la aceptación de sus obras). *Rebeldes* está redactado bajo el impulso y la necesidad que siente la autora de hablar de una realidad que no veía reflejada en ningún libro: *"No existía ningún tipo de ficción realista sobre adolescentes cuando iba al instituto. Todo era del estilo 'Mary Jane va al baile de promoción'"*[4]. Así que esta chica que apenas había llegado a la mayoría de edad sirve un incómodo retrato de la adolescencia en Tulsa: enfrentamientos clasistas entre bandas juveniles (los *"greasers"* que viven en los barrios bajos vs. los *"socs"* de clase alta), adolescentes sin apenas confianza en el futuro, violencia, drogas y alcohol, y hogares disfuncionales. El sueño norteamericano noqueado desde el mismo corazón del país.

En ese momento, Clark ya lleva unos años fotografiando a sus amigos y a sí mismo paseando por el lado más salvaje de la vida en una serie de imágenes que luego recopilará en su libro *Tulsa.* Siempre carga una cámara en la mano, desde adolescente, cuando su madre se lo lleva de casa en casa para que le ayude a tomar fotos de niños pequeños. Así se acostumbra a tomarse con naturalidad la observación de la intimidad de la gente desde detrás de un visor. Sus amigos tampoco conciben a Larry sin máquina: *"Si me veían sin la cámara me preguntaban: '¿Dónde la has dejado?'. Así que cuando empecé a tomar fotos de mis amigos fue una cosa muy*

natural, formaba parte de nuestro mundo. No era algo en plan 'bueno, ahora vamos a sacar unas fotos y hacer un libro o una película que la gente va a ver'. (…) No fue hasta más tarde que pensé: 'Tengo todo este material, es una antropología visual, tendría que recopilarlo'. (…) Cuando ves las películas de Warhol y Morrissey notas que en el fondo esa gente que sale era consciente de la cámara, había un punto de actuación. Las fotos de Tulsa *representan todo lo contrario, la gente no estaba pendiente de la cámara, era la vida tal cual"*[5].
Cuando Francis Ford Coppola filma el díptico de adaptaciones de novelas de Hinton, *Rebeldes (The Outsiders,* 1983*) y La ley de la calle (Rumble Fish,* 1983*)*, utiliza este libro de fotos como una de las fuentes de inspiración para crear el look del segundo de los films. De S.E. Hinton se han trasladado dos libros más a la gran pantalla, *Tex* (1982) de Tim Hunter, también con Matt Dillon como icónico protagonista, y *That Was Then... This Is Now* (Christopher Cain, 1985) con otro actor "rebelde", Emilio Estevez, al frente del reparto. Ninguno de los dos films han conseguido el estatus de instantáneas generacionales del que pueden presumir los libros de Hinton, las películas de Coppola y las fotos de Clark.

La juventud de Clark fue, como mínimo, convulsa. Desde los 18 años, de 1961 a 1963, estudia en la Layton School of Art de Milwaukee (Wisconsin), donde tiene como profesores a los fotógrafos Walter Sheffer *("fue él quien me enseñó a ver de verdad, quien me enseñó a fotografiar el drama de la vida"*[6]*)* y Gerard Bakker. *"La verdad es que se trababa de una escuela de fotografía comercial situada en el sótano de una escuela de arte. (…) Creo que mis padres me enviaron allí con la esperanza -nunca articulada- de que volvería para tomar las riendas del negocio familiar. Pero me di cuenta de que podía usar la fotografía para algo más que fotografiar niños, así que empecé a volver a Oklahoma y fotografiar a mis amigos. Tenía el vago deseo de ser escritor, pero no era un escritor, aunque de alguna manera quería ser un narrador"*[7].

En su segundo libro de fotos, *Teenage Lust*, recuerda algunos de los momentos más extremos de esos turbulentos años en que su vida y su arte eran una sola cosa. Como cuando, colgado de *speed*, disparó en el brazo a un tipo en una partida de cartas. Ese disparo fue la gota que

colmó un vaso en el que ya se acumulaban unas cuantas condenas por delitos varios y denuncias por conducir borracho o llevar armas de fuego. En 1976 le condenaron a 19 meses en una prisión de máxima seguridad de Oklahoma. Esto retrasó la edición de *Teenage Lust* (1983), que llevaba años preparando. Para publicarlo incluso recibió una beca de 5.000 $ concedida por la National Education Association. El importe se dilapidó en el pago de los diversos abogados que intentaron evitar que fuera a dar con sus huesos en la cárcel.

Antes había cumplido con el ejército de su país. Como muchos de los compañeros que fotografía en Tulsa, Clark es un veterano del Vietnam. También intenta ejercer de hippie y pasa un año y medio en una comuna en Nuevo México en un intento de rehabilitarse, lo que para él significa dejar de chutarse mientras sigue fumando hierba, bebiendo cerveza y tomando ácidos, *"pero yo pensaba que estaba limpio porque no me metía una aguja en el brazo"*[8].

Las drogas acompañaron buena parte de la vida de Clark, cuyo afán por trabajar en el cine le permitió tomarse en serio la tarea de desenganchar-se: *"Me tuve que recuperar para ser capaz de hacer una película* (Kids)*, así que más o menos me rehabilité. Fue una de las dos o tres veces que lo he hecho, pero la primera que lo hacía para poder rodar una película"*[9]. Su experiencia con el mundo de las adicciones le ha permitido ofrecer una mirada cotidiana de los drogadictos en sus películas que, en su naturalidad, puede llegar a chocar más que el típico retrato truculento: *"Para los yonquis es algo normal, no le conceden una importancia especial, pertenece a su existencia cotidiana. (...) Mientras se pinchan, la tele puede funcionar, los niños estar jugando en un rincón o la gente conversar. Eso no tiene nada de especial y forma parte de la vida, como cepillarse los dientes o encender un cigarrillo. He visto tantos films que transformaban esto en un ritual, haciendo un truco estético con un primer plano de la sangre en la jeringuilla... Esto no me gusta. Son pamplinas"*[10]. Pero, aunque es consciente de lo mucho y cerca que ha vivido de las drogas, no guarda ningún buen recuerdo de ello. En 2001 Clark discutía sobre el tema con Tulsa Kinney, periodista con quien ha mantenido diversas entrevistas en el 'LA Weekly' a lo largo de su carrera. En un momento Kinney defiende sus propias experiencias juveniles con las drogas, a lo

que Clark responde lo siguiente: *"¿Y tú cómo sabes cómo me siento? A ti las drogas no te destrozaron la vida, y por eso crees que tampoco me la destrozaron a mí. Pues, la verdad es que sí que me destrozaron la vida. Por supuesto que me la destrozaron. Pasé años y años y años de adicción y me sentía fatal, lo pasé muy mal. Mira, prefiero no entrar en ello, pero eso fue un error, un auténtico error. No había nada de glamouroso en mi puta vida cuando tomaba drogas. Todo lo que hice fue tener una cámara y documentar lo que sucedía a mi alrededor. Tantos músicos creyeron que si se chutaban heroína serían como Charlie Parker... Vaya tontería. Vaya puta tontería. No funciona así. Las drogas no hacen el trabajo, no hacen un buen trabajo. Dificultaban las fotos. Es difícil trabajar cuando estás hecho polvo"*[11].

Clark debutó en el cine con más de 50 años. Pero el germen de su vocación de cineasta debe buscarse en Tulsa, la ciudad, y *Tulsa*, el libro: *"Concebí* Tulsa *como una película. Bajé en 1968 con una cámara y una grabadora de audio e iba a hacer una película en solitario, porque en el mundo de Tulsa, pues, bueno, no podía introducir a nadie más. No podía traer a un equipo de gente, se trataba de mi mundo. Pero sentí que era imposible de hacer. Y entonces pensé, tengo que acabar este trabajo, así que en 1971 tomé la Leica para finalizar la obra. Tulsa está hecha como una película pero con una cámara de fotos, porque no había forma de hacer una película. Después ya me metí en todo eso de las drogas y estaba demasiado jodido para hacer una película"*[12]. Clark llegó a grabar algo de metraje con una cámara de 16 mm. Pasarían casi veinticinco años hasta que consiguió acabar su primera película.

Kids

"Bueno, siempre quise hacer la película de adolescencia que sentía que América nunca había hecho. La gran película americana sobre la adolescencia, como la 'gran novela americana'. Es lo que siempre quise hacer. Recuerdo que allá en los cincuenta, cuando era joven, y las películas de adolescentes eran como City Across the River[13]*, y John Cassavetes era actor en una y Tony Curtis lo era en otra. Y yo veía esas película, y me decía: 'Estos chicos no parecen chicos, todos son como la gente mayor, todos son como los adultos'. (...) Por eso algunas de las películas de adolescentes que me gustan, como* Over the Edge[14]*, me gustan en parte porque*

Courtesy of the artist and Luhring Augustine, New York.
Tulsa: Boy standing by Jesus painting. Larry Clark 1964.

utilizaban chicos de la edad adecuada, chicos de verdad. Sabía que mi película tenía que hacerse desde dentro, así que llamé a ese chico escritor que conocía por el skateboard; así que vino y le expliqué lo que quería y me dijo: 'He esperado toda mi vida escribir esto'. Y en tres semanas apareció con el guión. Creo que cuando se ve la película Kids *la mayoría, no todos, pero la mayoría de nosotros, diremos, pues sí, así es tal como éramos. Así es tal como son los chicos"*[15].

Con este discurrir mental con el que se suele expresarse por escrito, resumía Clark todo lo que sentía sobre su primer film. El pulso de su importancia histórica lo toma Peter Biskind en su desmitificador libro sobre el cine norteamericano de los noventa, *Down and Dirty Pictures. Miramax, Sundance and The Rise of Independent Film*[16]. Biskind detalla todos los rifirrafes entre Miramax, Disney, Clark y el resto de productores a propósito de la clasificación de la película. Según cita de Clark en el libro, Harvey Weinstein, capo de Miramax, llegó a ofrecerle un cheque de 100.000 dólares bajo mano para que recortara la película a fin de conseguir la clasificación R. El director se negó y para evitar estrenarla como NC-17, el film se distribuyó sin clasificación.

Para Christine Vachon, coproductora de la película, *Kids* es el título que marca un antes y un después en la trayectoria de la Miramax. Hasta ese momento, se había ganado el prestigio de ser la única compañía capaz de implicarse en películas arriesgadas de directores novatos, justo lo que era *Kids*, y encima conseguir dinero con ellas, como también les pasó con el film de Clark (las disputas sobre las ganancias reales y su reparto es otro de los asuntos desvelados en el libro). Con la buena fama de productora de riesgo criada, se echaron a dormir. A partir de entonces, se centraron en películas de supuesta calidad y supuesta independencia, pero que les permitieran pasearse cada año por la alfombra roja de los Oscar. Según Clark, ofreció a los hermanos Weinstein tanto *Bully* como *Ken Park*, pero rechazaron ambas: *"Eran películas duras, y Miramax había cambiado".*

Al final del edén

Para su segundo largometraje, Clark trabajó a partir de un libro por entonces todavía no publicado de Eddie Little, escrito tras su salida de la cárcel. *"Había elementos en esta historia que me atraían: la manera en que los jóvenes había sido educados, la violencia sexual sobre un niño que iba a marcar su futuro, la relación entre los pequeños delincuentes y una pareja de fuera de la ley que les arrastrará a toda clase de aventuras. Había algo extraño viendo a estos adolescentes en busca de una familia, incluso si es disfuncional, porque tuvieron una infancia desgraciada. He añadido muchos detalles y escenas que iban en este sentido, que ponían de relieve esta búsqueda de amor por personajes que sentían su falta. Yo mismo he sido un fuera de la ley, drogadicto, ladrón, atracador, y he pasado un tiempo en la penitenciaría. He tenido muchas amiguitas que eran prostitutas y me facilitaban las drogas. En una palabra, he hecho muchas burradas y quería realizar un film sobre este estilo de vida sin repetirme, sin hacer de nuevo en cine lo que había mostrado en Tulsa.* Al final del edén *me ha dado la ocasión de enseñar lo que era de verdad esta clase de existencia y ha sido rodado, en realidad, como reacción contra Hollywood"*[17].

La película también se vio envuelta en cierta polémica, en este caso extracinematográfica. Todavía no acostumbrado totalmente a los condicionantes de un rodaje, Clark empezó a tener problemas con Stephen

Chin, coproductor y coguionista del film, cuando el director se extralimitó tanto en fechas como en presupuesto. También fue Chin quien le impuso el recorte de la escena de alto voltaje erótico (que se puede recuperar en el DVD) para poder estrenar la película con clasificación R, ya que tenían el compromiso de no entregar una obra que fuera tachada como NC-17, a fin de evitar el follón de *Kids*. En la première mundial de *Al final del edén* en la Mostra de Venecia, Clark la emprendió a puñetazos con Chin: *"Después de cuarenta entrevistas y de sesenta margaritas, me volví loco; estaba absolutamente fuera de control. Tengo por costumbre no declararme culpable nunca de nada, pero en este caso no me queda otro remedio"*[18]. También es ésta la única de sus películas ambientada en el Medio Oeste norteamericano donde creció, aunque, por problemas de producción, el film no se rodó en localizaciones reales sino en parajes cercanos a Los Ángeles que se parecían a los de Oklahoma. Tras el estreno de la película, el realizador volvió a ingresar en una clínica de rehabilitación de heroinómanos.

Bully

El tercer film de Larry Clark parte del libro *Bully: Does Anyone Deserve to Die?* de Jim Schutze sobre el asesinato por parte de siete jóvenes de un conocido, Bobby Kent, en 1993 en Fort Lauderdale, al sur de Florida. Los jóvenes asesinos arguyeron los constantes abusos a los que les sometía Kent como causa del asesinato. Entre los ejecutores, se encontraba uno de los amigos de infancia de Kent, Marty Puccio. Puccio y Kent mantenían una relación de dominación-submisión de tintes criptohomosexuales. Algunas interpretaciones aluden a la condición homosexual reprimida de Kent (represión subrayada por haberse criado en una familia musulmana: sus padres eran inmigrantes iraníes) como una de las posibles causas de su conducta violenta y dominante con Marty: *"Encontré fascinante esta historia. Cada personaje, con su historia personal, podría haber dado pie a su propia película. Y también el hecho que estas personas se parezcan: no podrían haber actuado de esta forma por separado. La historia de* Bully *es típicamente norteamericana: esos chicos podían hacer cualquier cosa sin tener en cuenta las consecuencias"*[19].

Bully es el menos interesante de los largometrajes de Clark. En su afán por recrear unos hechos reales, la película se acerca más a un docudrama o a una *tv movie* de sobremesa con contenidos más explícitos de los habituales que a las otras aproximaciones de Clark a la adolescencia. También es su film con menos puntos de apoyo: ni uno solo de los personajes resulta agradable, comprensible o carismático. Eso sí, Clark se apunta el tanto de tratar la violencia juvenil cuando la matanza del instituto Columbine todavía estaba demasiado cerca y el tema era considerado tabú por productores y distribuidores. *Bully* era una palabra prácticamente desconocida en nuestro país cuando se estrenó la película. Ahora ya es un término de uso común. Aunque la comparativa con otros acercamientos al tema, por ejemplo, *Elephant (Elephant,* 2003*)* de su amigo Gus Van Sant, abre un abismo entre dos formas casi opuestas de enfocar el asunto por parte de dos directores supuestamente afines.

Ken Park

Para su cuarto trabajo cinematográfico, Clark trabaja mano a mano con Ed Lachman, director de fotografía que ha colaborado con Steven Soderbergh, Sofia Coppola y Todd Haynes, y que se declara amante de los cines de Europa del Este en general y de la forma de enfocar el sexo del yugoslavo Dusan Makavejev en particular. Ambos provienen del mundo de la fotografía impresa y se conocen desde principios de los años noventa, antes de que Clark debutara en el cine. Ambos desarrollaron juntos el proyecto, antes del rodaje de *Kids*, pero lo aparcaron y tras una riña pasaron un tiempo sin hablarse. El director atribuye a Lachman gran parte del mérito de las bellas imágenes del film, pero reivindica como suyas las historias y los personajes, más allá de que fuera Harmony Korine quien les diera forma escrita en 1994.*"La mayor parte de la historia y de los personajes provienen de mis collages y de mis instalaciones de vídeo. Ya había utilizado este material anteriormente. Y me he inspirado también en gente que he conocido. Por ejemplo, el personaje de Peaches (Tiffany Limos) está inspirado en una chica que conocí y cuyos padres eran unos verdaderos fanáticos: tenían la costumbre de pegarle con la Biblia sermoneándola sobre el pecado. ¿Resultado? Ella se escapaba de casa para encontrarse con los chicos del barrio.*

Le hablé de ella a Harmony para escribir el personaje de Peaches. La historia de Claude es de hecho la de un amigo mío. Apenas cambiamos nada. La historia de Tate proviene de un artículo que leí en 'The New York Times'. Un chaval había apuñalado a su madre y había golpeado a su padre hasta que le llegó la muerte. El artículo comentaba que estaba totalmente desnudo en el momento del asesinato para evitar mancharse la ropa con sangre. Hoy en día la asfixia autoerótica es una práctica bien conocida entre todos los adolescentes del país. Esto me picó la curiosidad. De hecho, la gente lo descubrió en el film El imperio de los sentidos (Ai no corrida, 1976) *de Nagisa Oshima y escribía a la revista 'Playboy' para saber más. Así que 'Playboy' habló del tema y de esta manera entró a formar parte de nuestra cultura. Entonces hice un collage sobre el tema. Muy a menudo, la gente me dice que conocen a alguien que practica la asfixia autoerótica. Tiffany Limos incluso conoció a un chico que se murió así".*

La película tuvo problemas para proyectarse en el Reino Unido, pero en este caso no fue culpa de la censura. El día antes de su presentación en el Festival de Londres, Larry Clark se enzarzó en una pelea con Hamish McAlpine, capo de Metro Tartan, distribuidora de la película en ese país. A McAlpine no se le ocurrió otra cosa que hacer unos comentarios poco afortunados sobre los atentados del 11 de septiembre de 2001, a lo que el director reaccionó con furia. McAlpine acabó con la nariz rota, Clark pasando la noche en el cuartelillo, y el hecho pasó a engrosar la lista de anécdotas escandalosas más comentadas del director de Tulsa.

Teenage Caveman

A menudo se ha acusado a Clark de rozar la *sexploitation* en sus películas y fotografías. Como si quisiera reírse de esta acusación, el director se apunta a rehacer una cinta de serie Z de Roger Corman para la televisión donde se mezclan el cine trash autoparódico, los elementos del cine de terror teen de los ochenta y el cine 100% Clark que aquí no necesita buscar excusas de ningún tipo para despelotar a sus protagonistas en cualquier momento que le apetezca. Teniendo en cuenta lo poco que tiene que ver el *Teenage Caveman* de Clark con el de Corman, quizá deba buscarse en otro aspecto el principal punto de contacto entre ambos cineastas: el de Tulsa también puede ser extraordinariamente rápido rodando

películas. *Bully, Ken Park* y *Teenage Caveman* las filmó las tres de una tirada en.... ¡nueve meses!

Wassup Rockers

En su último largometraje Larry Clark viaja a South Central, el barrio de Los Ángeles donde se agolpa la mayor cantidad de población de raza negra de la ciudad. El gueto. El centro de las revueltas raciales de 1992 tras la absolución de los policías que habían apalizado a Rodney King. El ambiente que John Singleton, nacido allí, describe en *Los chicos del barrio (Boyz n the Hood,* 1991*). Las* autoridades angelinas decidieron cambiarle oficialmente el nombre al barrio para intentar liberar la zona de las connotaciones negativas a las que va ligado: actualmente se llama South Los Ángeles. Pero tanto los oriundos como el resto de la población de la ciudad siguen llamándole South Central. *"South Central representa una enorme parte de Los Ángeles, pero está aislado por la raza. Todo el mundo es negro o latino. No hay gente blanca, lo que me pareció interesante. Soy el único blanco que vi allí en tres años"* [20].

Clark había manifestado en más de una ocasión su interés por hacer un film sobre adolescentes norteamericanos de primera generación hijos de inmigrantes. En 2003 anunciaba: *"También tengo un guión sobre una chica normal, clase media, que ha crecidos en Estados Unidos de padres llegados de otro país. En casa dispone de cierto bagaje de valores culturales de sus padres. Pero cuando sale: es América. Y piensa: 'Jódete mamá, jódete papa, yo quiero ser norteamericana'"* [21]. Finalmente en *Wassup Rockers* los progenitores vuelven a quedar en off (los padres más que las madres: ellas aparecen puntualmente) para centrarnos en el difícil encaje de un joven grupo de hardcoretas latinos en los diferentes espacios matrioshkas que deberían conformar su entorno: con sus pantalones negros ajustados chirrían en el ambiente de South Central donde predominan los chándales holgados *gangstas*, la piel oscura y el hip hop. Pero también son rechazados cuando se les ocurre traspasar las fronteras de su barrio y aventurarse en una incursión a Beverly Hills. Liberada de los aspectos más escandalosos que han estigmatizado su filmografía, *Wassup Rockers* es la película de Clark que deja respirar más libremente a sus protagonistas, a pesar de los con-

dicionantes racistas que intentan recortarles las alas. En su primera parte, el film consigue transmitir ese intangible sentimiento adolescente de la vida, sin apoyos narrativos ni dramáticos. En la segunda parte Clark se complica la vida en su intento de animar el film con los chistes fáciles surgidos del choque del mundo de los chicos con los habitantes de Beverly Hills: *"La primera parte del film es una recreación de las historias de los protagonistas, la segunda me la he inventado. Mezclo géneros, del documental a la recreación de la vida real hasta la acción de persecuciones con elementos de humor loco",* explica Clark. Aunque los chicos funcionan realmente bien ante la cámara, a veces también se echa en falta la credibilidad sin resquicios que emanan los protagonistas de *Kids*. Quizás es que, a veces, un diálogo ultraguionado (por Harmony Korine) puede sonar mucho más fresco y espontáneo que uno improvisado o provocado.

Por cierto, atención a los créditos, donde aparece el nombre de Sharon Stone como productora ejecutiva, por su amistad con el productor Henry Winterstern y por ser *"fan de mi obra",* añade Clark. *"La verdad es que no hizo gran cosa, pero los productores pensaron que su nombre podía ayudar a la película y además es una señora muy agradable"*[22].

Destricted

Destricted (palabra inglesa que funciona como el antónimo de restringido) es una plataforma formada en 2004 por Neville Wakefield (crítico de arte contemporáneo con base en Nueva York, comisario de exposiciones y colaborador de Larry Clark en trabajos para el Vogue norteamericano), Mel Agace (coautor del best seller británico *The Sex Book* y montador cinematográfico) y Andrew Hale (músico británico colaborador habitual de Sade) *"abierta a todas las formas de expresión artística sin censura, manipulando y abrazando la expresión del sexo a través del arte",* según definen los propios impulsores del proyecto. Y añaden, *"las siete películas presentadas exploran la fina línea donde interseccionan el arte y la pornografía"* para abrir un debate sobre si *"el arte se puede disfrazar de pornografía, la pornografía se puede disfrazar de arte o ambas cosas a la vez".*

Coherente con las dos disciplinas que quiere aunar, arte y pornografía, *Destricted* no se ha concebido para proyectarse en los circuitos conven-

cionales de exhibición. La película sí se ha presentado en diversos festivales internacionales (Sundance, Semana de la Crítica de Cannes, Locarno, Edimburgo, Amsterdam, Gijón...) aunque la première en Gran Bretaña se realizó en un museo, el Tate Modern londinense (tras torear una calificación que le hubiera impedido la exhibición en cualquier lugar público). A partir de aquí la principal forma de distribución del film es la venta del DVD.[23]

En este film colectivo se pretende unir porno y arte con el cine como soporte, por lo que no encontramos tanto una difuminación de las fronteras entre géneros sino más bien una dinamitación de las fronteras entre disciplinas. En *Destricted* hay piezas más cercanas al videoarte, el videoclip o la videoperformance, que a lo que tradicionalmente entendemos como cine, sea porno o no. Richard Prince, Gaspar Noé y sobre todo Larry Clark son los cineastas que ofrecen una reflexión sobre el *hardcore* desde el propio medio cinematográfico.

Desde *El imperio de los sentidos (Ai no corrida,* 1976*),* la obra maestra de Nagisa Oshima y el resto de films que rompieron tabúes en la década de los setenta no sólo en torno el sexo como tema sino sobre todo como representación, los intentos de hibridar cine "convencional" y cine porno se han visto siempre ensombrecidos por el estéril debate sobre la explicidad de las secuencias sexuales. Este morbo todavía no superado por saber si los actores interpretan o no las escenas de sexo ha pasado por encima del análisis de films que en los últimos años utilizan códigos hasta ahora solo válidos en el *hardcore* para explorar nuevas formas de expresar el sexo en el cine: *Los idiotas (Idioterne,* 1998*)* de Lars von Trier, *Intimidad (Intimacy,* 2001*)* de Patrice Chéreau, *9 Songs (9 Songs,* 2004*)* de Michael Winterbottom, *El sabor de la sandía (Tian bian yi duo yun,* 2005*)* de Tsai Ming-liang, *Shortbus (Shortbus,* 2006*)* de John Cameron Mitchell, el cine en general de Bruno Dumont y Catherine Breillat, las colaboraciones de Alain Tanner y Myriam Mézières, o incluso las últimas obras de Jean-Claude Brisseau. Larry Clark también puede añadirse a esta lista, por ello resulta interesante cómo convierte el porno tanto en tema como en medio en su corto para *Destricted, Impaled*.

Desde los inicios de su carrera cinematográfica el artista de Tulsa ha

manifestado su inquietud por la influencia del porno en la educación sexual de los adolescentes: *"cuando era adolescente, era muy difícil tener acceso a la pornografía. Hoy, basta con un clic en el ordenador. O, con encender la televisión y ver un talk show en la MTV donde explican cómo se lo pueden montar tres personas a la vez. Hoy en día, la menor perversión sexual es servida en bandeja a niños de 11, 12 ó 13 años"*[24]. Así que esta vez decide no tanto retratar las supuestas consecuencias de esta accesibilidad en el comportamiento de los jóvenes sino interrogarlos directamente sobre ello y experimentar con la naturalidad con que las nuevas generaciones asumen la presencia de una cámara. El film parte como cine-encuesta, pasa por el terreno del date-show de carácter sexual y termina en desmitificación del porno como fantasía sexual.

"América, esconde a tus hijos"

La relación de Larry Clark con los diferentes tipos de censura ha sido agitada. Debe de ser inevitable cuando mezclas tres conceptos tan delicados como sexo, drogas y menores de edad en países con ciertos sectores de poder propensos al puritanismo. Clark se desfogaba al respecto en una entrevista a propósito de *Bully*: *"¿Y qué pasa con Romeo y Julieta? ¿Acaso no son adolescentes? ¿Y es que acaso no practican el sexo? ¡Pues que persigan a Shakespare! Es ridículo"* [25].

Kids marcó un hito en su momento. La productora, Miramax, era propiedad de Disney, compañía que siempre somete sus films a la clasificación de la MPAA (Motion Picture Association of America[26]) y que tiene por norma no negociar bajo ningún concepto con películas clasificadas NC-17, que es justo la condena que le cayó a la ópera prima de Clark. Los hermanos Weinstein acordaron apañar una distribuidora alternativa, Shining Excalibur Films, para estrenar el film sin clasificación (*unrated* o NR) lo que se permite a las compañías independientes, pero que siempre dificulta la exhibición, ya que la mayoría de cines se niegan a proyectar films no calificados por la MPAA. Pero los productores prefirieron arriesgarse con un *unrated* que pasearse con un NC-17 brillando en todos los carteles de su film. El NC-17 es el capirote que certifica la sentencia a muerte de la posible comercialidad de un film. Teniendo en cuenta sus

condiciones de visibilidad, *Kids* fue todo un éxito... que no se ha vuelto a repetir. *"Rompimos esquemas. Hasta entonces las cadenas de exhibición no proyectaban películas sin clasificar, y nosotros conseguimos que se pasara en los cines Sony. Yo volví a Tulsa, donde nací, y fui a ver* Kids *con un grupo de amigos de infancia... ¡a un centro comercial![27]".*

Al final del edén fue estrenada bajo el signo de la "R" pero en el DVD norteamericano coexiste un *director's cut* sin clasificación ("escenas inéditas" en el DVD español) con una escena de cuatro minutos de sexo explícito entre la joven pareja que Clark tuvo que eliminar a regañadientes para librarse del NC-17.

"Nuestro consejo a América es: esconde a tus hijos". Ésta fue la respuesta de la MPAA cuando Clark y la productora Lions Gate le solicitaron consejo a fin de conseguir algún tipo de clasificación para *Bully.* La película se distribuyó finalmente sin estar clasificada (ni tan siquiera les dieron la R), pero al menos se estrenó.

Y con *Ken Park* llegó el escándalo (todavía mayor). En Estados Unidos no ha llegado a distribuirse ni en cines ni en DVD. En Australia la película fue prohibida después de que The Office of Film and Literature Classification, el equivalente allí de la MPAA, se negara a otorgarle una clasificación e impidiera su presentación en el Festival de Sidney. Según las reglas de la Oficina australiana, *Ken Park* se convirtió en una película que estaba prohibida vender, proyectar, alquilar o publicitar en cualquier lugar de Australia bajo pena de multas e incluso de un año de cárcel. El veto provocó todo un debate a nivel nacional, pero el film sigue sin poder verse allí de manera legal. En amazon.com, por ejemplo, a falta de ediciones en países anglófonos, sólo se pueden adquirir vía importación las ediciones rusa, holandesa y hongkonesa (con sus desenfoques y pixelados sobre las escenas de sexo). El film se encuentra sin problemas en nuestro país editado en DVD por Divisa Red.

A pesar de un contenido mucho más aligerado (los protagonistas ni fuman, ni beben ni se drogan, las escenas de sexo no son explícitas y las de violencia contadas) *Wassup Rockers* no se ha salvado de la R, pero para Clark ésta es la oportunidad para reemprender la batalla de *Ken Park: "Ahora que se ha estrenado* Wassup Rockers *vamos a intentar que se autorice*

Ken Park. *Por lo que concierne a la censura no hemos conseguido gran cosa. No es una cuestión de censura, es una cuestión de autorizaciones. Una vez hayamos conseguido las autorizaciones, tendremos otra batalla contra la censura"* [28].

Muchachada y ya no tanto

No llega al escalafón de *Rebeldes* de Francis Ford Coppola, película generacional también a nivel extracinematográfico al servir de tarjeta de presentación de un puñado de actores que protagonizaron el recambio generacional del Hollywood de los ochenta. Pero *Kids* también supuso el debut en el cine de una serie de jóvenes intérpretes que pondrían rostro a cierto cine de los años noventa y del ya entrado siglo XXI. También *Kids* marca la pauta de la particular forma de elegir *casting* en el cine de Larry Clark. En este caso nos encontramos con intérpretes en su mayoría no profesionales escogidos de los mismos ambientes que Clark quiere plasmar en su film, proceso que repite para los actores adolescentes de *Ken Park* y para *Wassup Rockers. Bully*, en cambio, tira más de jóvenes actores profesionales. Para el reparto de roles adultos, Clark se decanta por intérpretes con experiencia, aunque sólo en *Al final del edén* ha trabajado con nombres que casi se podrían calificar como estrellas: Melanie Griffith y James Woods.

Leo Fitzpatrick (1978), el protagonista de *Kids,* fue uno de los varios chicos que se había acostumbrado a que ese veterano sobre un *skate* que podría ser su padre patinara junto a ellos en Washington Square y les tomara fotos. Fitzpatrick ha repetido con Clark en pequeños papeles en *Al final del edén* y *Bully*, y tras unos inicios indecisos se deja ver con bastante frecuencia en cine y televisión. Su papel más recordado no clarkiano es el de chico con parálisis cerebral en la primera parte de *Cosas que no se olvidan (Storytelling,* 2001*)* de Todd Solondz. Su compañero en la pantalla en *Kids*, Justin Pierce (1975-2000), también era un *skater* reconvertido a actor gracias al film que, tras una docena de títulos más, decidió acabar con su vida, como si de una innecesaria copia de los pronósticos más negativos de Larry Clark se tratara. No ha sido la única baja del

reparto de *Kids.* Harold Hunter (1974-2006), el joven *skater* del film, falleció recientemente de un ataque al corazón probablemente ocasionado por un estilo de vida descontrolado[29].

Pero son las dos protagonistas femeninas las que han hecho verdadera carrera tras su debut en la ópera prima del de Tulsa. Chloë Sevigny (1974) ya tenía un nombre en la escena neoyorquina, aunque no como actriz sino en el mundo de la moda, cuando protagonizó el film. Desde entonces no le ha hecho nunca ascos a los riesgos y a los dobles saltos mortales sin red (en la vida privada tampoco: fue novia de Harmony Korine y tuvo una aventura con Vincent Gallo), lo que le permite presumir de ser un rostro de referencia del cine independiente de los últimos años. Sus trabajos con Steve Buscemi, el mismo Korine, Volker Schlöndorff, Olivier Assayas, Lars von Trier, Vincent Gallo, Woody Allen y David Fincher lo atestiguan. A Rosario Dawson (1979) no le hizo falta patinar. Tuvo suficiente con estar senada en el porche de su casa para que Korine y Clark se fijaran en ella y la embarcaran en *Kids*. Quizá su currículo no resulte tan impresionante como el de Sevigny, pero, manteniendo siempre un pie en la escena independiente, en estos momentos podría considerarse casi una estrella de Hollywood.

La joven pareja de *Al final del edén* no ha dado mucho que hablar. Vincent Kartheiser (1979) combina secundarios en la televisión (apareció durante un par de temporadas en la serie *Angel*) y en el cine, mientras que Natasha Gregson Wagner (1970), la hija de Natalie Wood y Richard Gregson adoptada por Robert Wagner, lleva una carrera de igual regularidad poco vistosa.

En *Bully,* Clark optó por intérpretes con más experiencia, lo que es comprensible dado que en este film no se trataba de mezclar actor y personaje, sino que se requería una encarnación dramática de otro ser humano real. Nick Stahl (1979), el *bully* del título, es uno de los intérpretes más talentosos de su generación y el actor "clarkiano" con una carrera más sólida, como demuestran tanto su trabajo en este film como sus interpretaciones en *En la habitación (In the Bedroom,* 2001) de Todd Field, *Terminator 3*: *la rebelión de las máquinas (Terminator 3: Rise of the Machines,* 2003*)* de Jonathan Mostow, *Sin City (Sin City,* 2005*)* de Robert

Rodriguez y Frank Miller o su papel protagonista en la serie televisiva *Carnivàle*. Brad Renfro (1982) era una de las grandes promesas de la nueva generación de actores desde que debutó de adolescente en *El cliente (The Client,* 1994) de Joel Schumacher, y en *Bully* incluso ejerce de productor ejecutivo. Sus continuos encontronazos con la justicia por motivos varios (posesión de drogas, conducir borracho, intentar robar un yate en el *set* de *Bully*...) no han puesto en peligro, por ahora, su sólida filmografía. A Rachel Miner (1980) no le sirvió de mucho debutar en el cine bajo las órdenes de Woody Allen en *Alice* (*Alice,* 1990) ya que se hizo mucho más famosa por su comentada boda (y posterior divorcio) con Macaulay Culkin cuando ambos apenas contaban la mayoría de edad. Sólo coincidieron una vez en pantalla: en el vídeo *Sunday* para Sonic Youth dirigido por... Harmony Korine. La vida privada de Bijou Phillipps (1980) también podría alimentar una ficción de Larry Clark que se centrara en una adolescencia igualmente desenfrenada, pero en este caso del Nueva York del famoseo y las cuentas bancarias abultadas... o del Beverly Hills que retrata en la segunda parte de *Wassup Rockers*. Hija de John Phillips del grupo The Mamas & the Papas y de la modelo, actriz y cantante Geneviève Waïte, ahijada de Andy Warhol, amiga íntima de las hermanas Nicky y Paris Hilton (en quienes, por cierto, se inspira Clark para retratar a las niñas ricas de *Wassup Rockers*), ex novia de Sean Lennon, Bijou siguió en parte los pasos de su madre y a los 13 años ya trabajaba como modelo; después inició una carrera como cantante al tiempo que empezaba a dedicarse al cine. Suele obtener más atención de las columnas de cotilleos que de las páginas de cine. Ambas recogieron su fugaz relación con Clark y su posterior enfado por los planos más explícitos de su sexo en el film que, según ella, no estaba estipulado que aparecieran. Michael Pitt (1981) saltó de ser un actor de futuro convencional que aparecía en *Dawson crece* a convertirse en el Leonardo DiCaprio del cine alternativo más radical. Su carrera pasa por la conexión Van Sant, quien le dio el empujoncito necesario al ficharlo en papel secundario en *Buscando a Forrester* (*Finding Forrester,* 2000) y en uno más importante en su producción Hedwig and the Angry Inch (*Hedwig and the Angry Inch,* 2001) de John Cameron Mitchell, antes de convertirlo en

Courtesy of the artist and Luhring Augustine, New York.
Tulsa: Boy brushing his hair in mirror. Larry Clark 1964.

el magnífico protagonista con rasgos y espíritu de Kurt Cobain en *Last Days* (2005).
En *Ken Park*, Clark repite la operación de buscar parte de sus intérpretes en los parques de *skate*: Adam Chubbuck (1985), James Bullard y Stephen Jasso (1981) salen de este contexto y no han repetido experiencia en el cine, excepto Jasso quien también aparece en *Teenage Caveman*.

La joven protagonista femenina del film, Tiffany Limos (1980), es lo más parecido a una musa que ha tenido Larry Clark. Protagonista de *Teenage Caveman y Ken Park*, su exótica belleza escapada de un cuadro de Gauguin va acompañada de un punto lolítico: en su presencia, ingenuidad y sexualidad aparecen inextricablemente inseparables. Limos ha sido compañera sentimental de Clark, y con él comparte la afición por documentar en imágenes las partes más íntimas de su vida. Apenas ha trabajado su carrera más allá del marco de su protector, lo que no ha sido inconveniente para que internet esté poblado de páginas de sus fans, masculinos y femeninos, y también de unos cuantos odiadores no menos obsesos.

No menos muchacho, aunque no actor, es Harmony Korine, otro elemento imprescindible para comprender parte del cine de Larry Clark, aunque su relación parece haberse diluido hace tiempo. Pero siguen siendo *Kids y Ken Park*, los dos títulos que firmó Korine, las películas de Clark con una estructura lo suficientemente sólida para dar rienda a la naturalidad. El cineasta de Tulsa tiene tendencia a poner entre comillas

parte del mérito de su guionista y tampoco se muestra muy admirador de sus obras como director: "Gummo *tenía aspectos interesantes; algunas cosas estaban bien, pero hay otras que no me gustan... Pero bueno, se trataba de su primera película. Intentaba encontrarse a sí mismo y tomó muchas cosas de gente diferente, intentando encontrar su propio camino. Pero su segunda película,* julien donkey-boy, *no es buena. Es mala, mala de verdad. Creo que es por la droga. Creo que no sabía muy bien lo que estaba haciendo. ¡Mala de verdad! Y después, no ha hecho nada más... No sé, espero que se encuentre bien. Para* Ken Park*, se limitó a escribir la primera versión en 1994. Mientras esperábamos el dinero de* Kids*, le pasé las historias para* Ken Park *y le dije que lo metiera todo en una película. Hizo la estructura, una estructura muy bonita, la verdad es que es un guión muy bien estructurado, pero se encargó sólo de la primera versión. Cuando rodamos la película, cambiamos los diálogos y otras cosas para que funcionara"*[30] .

Otra partícula elemental en torno a Clark es la de Gus Van Sant. Éste ya no un muchacho, pero tiene la misma fascinación, manifestada de otras maneras, por la adolescencia que el fotógrafo de Tulsa. Van Sant entró en contacto con la obra de Larry Clark durante el rodaje de *Drugstore Cowboy* (*Drugstore Cowboy,* 1989). Fue el fotógrafo y cineasta Bruce Weber quien le puso sobre aviso y le regaló *Tulsa* y *Teenage Lust*. Van Sant ha confesado más de una vez la influencia del trabajo fotográfico de Clark en el *look* de la película en general y en la construcción de elementos concretos como la sala de estar donde habitan los personajes principales. Más tarde descubrió que Martin Scorsese también declaraba haber empleado *Tulsa* en la preparación de *Taxi Driver* y que, además, el trabajo del de Oklahoma ya le había influenciado indirectamente: para su ópera prima, *Mala noche* (1985), Van Sant se inspiró en el estilo visual de *La ley de la calle,* que a su vez bebía de *Tulsa*. Larry Clark y Gus Van Sant no se conocieron personalmente hasta 1993, cuando coincidieron en San Francisco en una exposición de fotos de Clark en el momento en que Van Sant estaba montando. *Ellas también se deprimen* (*Even Cowgirls Get the Blues,* 1993). Van Sant estuvo de acuerdo en producirle su primera película, *Kids*, donde aparece acreditado como productor ejecutivo. Pero, como el

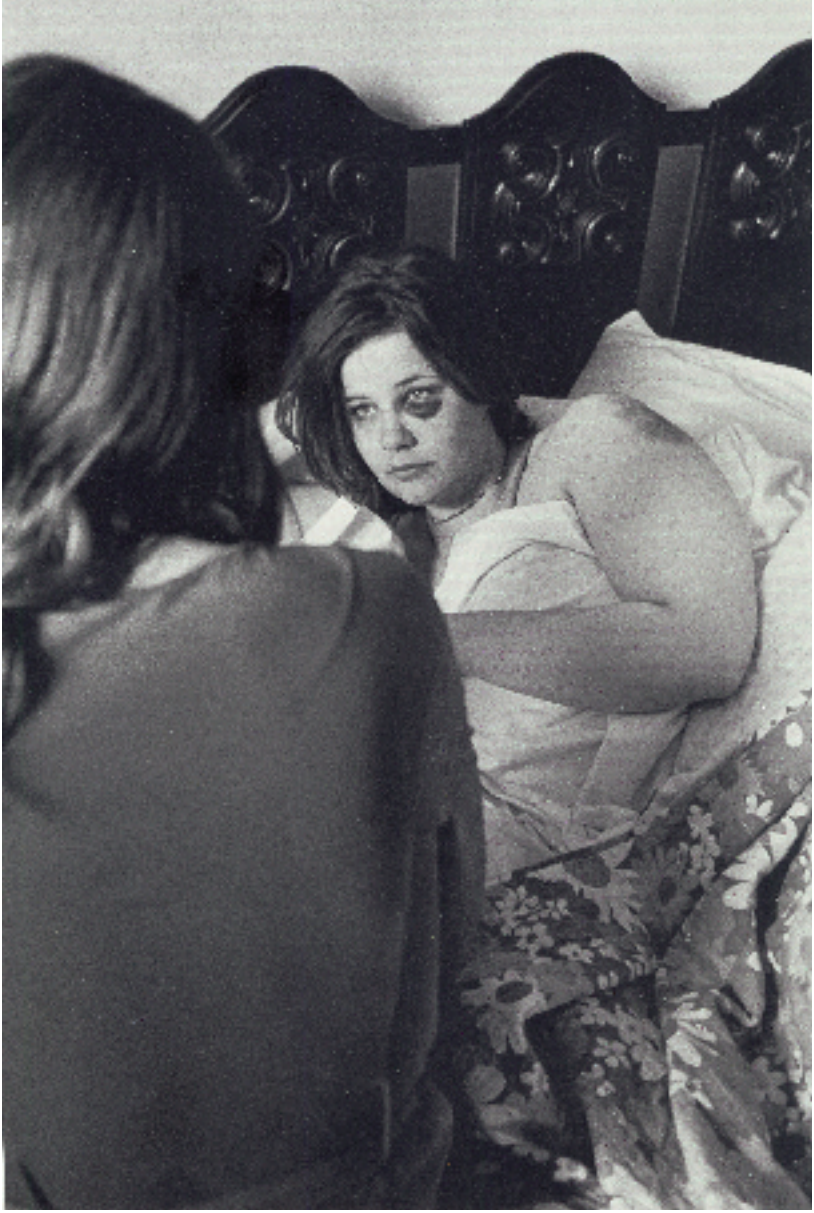
mismo Van Sant reconoce, su poco fuste de productor y las dificultades iniciales para encontrar apoyos financieros llevaron a que el cineasta centrara su atención en la película que llevaba entre manos en ese momento, *Todo por un sueño (To Die For,* 1995*)*, limitándose a ceder su nombre para lo que pudiera servir de ayuda.

Clark, por su parte, le confesó a Van Sant que ver *Drugstore Cowboy* le azuzó a llevar a cabo su primera película, en una reacción al estilo *"esta gente se ha metido en mi terreno, ahora les voy a enseñar yo cómo se hace de verdad una película hablando de este tema".* Otra cosa que Clark le envidia al director de *Elephant* es haber podido trabajar con Matt Dillon en *Drugstore Cowboy* y *Todo por un sueño* y, sobre todo, con River Phoenix en *Mi Idaho privado (My Own Private Idaho,* 1991*)*. Clark ha dedicado *collages* a ambos actores, sobre todo al fallecido intérprete adolescente de quien recopiló docenas de recortes de prensa sobre su vida y muerte. En sus exposiciones, Clark combina las imágenes de estos actores adolescentes idealizados con las de jóvenes asesinos reales. El director de *Kids* también tomó prestado de Van Sant a su director de fotografía, Eric Edwards, que trabajó en sus dos primeros largos.

Para redundar las conexiones, fue Korine quien dio a conocer el telefilm *Elephant* (1989) de Alan Clarke a Gus Van Sant. Korine hacía un cameo no acreditado en *El indomable Will Hunting* (1997) y también tiene una pequeña aparición en *Last Days* (2005). Su colaboración como guionista de Van Sant se concretó en *Easter* (2000), un corto que tenía que formar parte de un film colectivo, *Jokes,* que nunca llegó a completarse. Van Sant quiso también a Korine para elaborar el guión para su *Elephant,* pero parece que el joven californiano no consiguió entregar ningún tratamiento escrito a tiempo.

Influencias y referencias

John Cassavetes es el nombre que siempre le viene a la mente a Larry Clark cuando se le pregunta por sus directores preferidos. *"Para mí fue una gran influencia. Vi* Shadows (1959) *en 1962 y tengo claro que me marcó mucho".* El cineasta ha comentado alguna vez que con Kids quería hacer una especie de *Shadows* de finales del siglo XX, ya que él ve las cosas de



Tulsa: Blackeye. Larry Clark 1964. Courtesy of the artist and Luhring Augustine, New York.

la misma manera que las veía Cassavetes[32]. En su lista de películas favoritas, Clark añade otras obras del mismo director, *Una mujer bajo la influencia (A Woman Under the Influence,* 1974) y *The Killing of the Chinese Bookie* (1976), además de *Grupo salvaje* (*The Wild Bunch,* 1969) y *La huida* (*The Getaway,* 1972) de Sam Peckinpah, *Bonnie y Clyde (Bonnie and Clyde,* 1967) de Arthur Penn y *Malas calles (Mean Streets,* 1973) de Martin

Scorsese. De los films recientes se decanta por *Anónimos (Masked and Anonymous;* Larry Charles, 2003), *Una casa en el fin del mundo (A Home At The End of The World*; de Michael Mayer, 2004), *Last Days* (Gus Van Sant, 2005) y *Una historia de Brooklyn* (*The Squid and the Whale*, Noah Baumbach, 2005)...[33] Alguna vez también ha citado al británico Alan Clarke como uno de los cineastas que le encantan. Es probable que, como en el caso de Van Sant, fuera Korine, que en cuestión de gustos cinematográficos se muestra como una buena influencia, quien se lo diera a conocer.

Por lo que respecta al aspecto musical, es *Al final del edén*, con una banda sonora conformada por temas de Otis Redding, Clarence Carter, Percy Sledge o Bob Dylan, la película que mejor refleja los gustos de Clark: *"En los años cincuenta, cuando era adolescente, escuchaba por la noche, en la radio, rhythm'n'blues, y después rock'n'roll. Más tarde, al final de los años sesenta la música que más me gustaba era la de Otis Redding y Clarece Carter porque siempre me ha gustado la música de los negros (...). Bob Dylan nos hizo un precio especial porque él es muy caro pero me tiene en mucha estima"*[34].

Atención también a la columna sonora del resto de sus films. En *Kids* contaba con Lou Barlow (Dinosaur Jr., Sebadoh) para elaborar un listado de temas donde también tenían cabida Daniel Johnston y Slint. En *Bully* es Thurstone Moore (Sonic Youth) el encargado de componer parte de la música general; y entre las estrellas invitadas, Fatboy Slim o Sole. En *Ken Park* da salida al hip hop de Blackalicious y KMD, junto a clásicos como The Shaggs. Y *Wassup Rockers* se desliza al ritmo frenético del punk-hardcore latino de LA's Moral Decay o South Central Riot Squad.

Una mirada ambigua hacia una edad ambigua

Larry Clark empezó a sacar fotos cuando era un adolescente allí en Tulsa. El objeto de su mirada eran amigos y compañeros, como él todavía más cerca de la adolescencia que de la vida adulta. En su primer libro, *Tulsa*, recopila muchas de aquellas fotos, la mayoría secuencias de vida de esos amigos, que captaban el paso de una vida con un futuro por delante a una vida sin ni tan siquiera presente. Clark siguió creciendo pero decidió no volver a ser testigo del devenir de sus coetáneos. Mientras el artista se hacía mayor, el obje-

to de su arte se estancaba en el limbo de la adolescencia.

Cuando llega al cine con *Kids*, ofrece una obra novedosa pero no única. Con el auge en los noventa de un nuevo cine independiente y joven, las miradas hacia una nueva generación se multiplican. *Kids* nació arropada por otras cintas con inquietudes similares. El mismo año que la ópera prima de Clark se estrenan también *Maldita generación* (*The Doom Generation,* 1995) de Gregg Araki, con trío de adolescentes viviendo una road movie de sexo y violencia; *El odio (La haine*, 1995) de Mathieu Kassovitz sobre el desclasamiento de los jóvenes de los suburbios franceses donde la violencia se erige como forma de rebeldía contra un status quo que no cuenta con ellos; *Clockers: camellos* (*Clockers*, 1995) de Spike Lee, protagonizada por un joven traficante de droga que opta por el camino de la delincuencia frente al ejemplo de su hermano mayor, un honesto padre de familia que tiene que trabajar duro para tirar adelante; la francesa *La carnaza* (*L'appât,* 1995) de Bertrand Tavernier, sobre un trío de jóvenes asesinos amorales; e incluso la española *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1995), que intentaba radiografiar el nihilismo inherente en la generación nacida con la democracia. El *no future* estaba en boga.

Como S.E. Hinton en su momento con sus libros o el mismo Clark con *Tulsa, Kids* quería poner en imágenes el comportamiento de unos adolescentes que no solían encontrar hueco en las pantallas. Quizás el error se encuentre en creer que esa película quería reflejar el devenir en general de los jovenzuelos de mediados de los noventa. En ocasión del estreno de *Kids*, 'El País de la Tentaciones' (27-10-1995) llevó a cabo el experimento de proyectar el film a un grupo de adolescentes de diferentes barrios de Madrid quienes confesaban no sentirse identificados en absoluto con el film, que les parecía demasiado fuerte o exagerado, o retrato de una minoría.

Para Clark, uno de los componentes esenciales de la generación que él retrata es inherente a la juventud norteamericana (o al menos a los principales países occidentales); se trata del tedio: *"Sólo la gente rica se puede aburrir tanto, estar tan hastiada. América es tan rica actualmente que puede permitirse jóvenes que se arrastran por las calles sin hacer nada, que toman drogas y mantienen relaciones sexuales... A esa edad se busca una identidad, y en los años noventa resultaba muy*

cool *ser un perdedor. Era un destino no sólo aceptable, sino incluso de moda. Disponían de este lujo porque no tenían el problema de conseguir tener un plato caliente sobre la mesa. (...) A los 13-14 años los adolescentes ya pueden haber experimentado el sexo y la droga. Para ellos es rutinario, no le dan más importancia. Están tan aislados en su pequeño universo que no ven las consecuencias de sus actos. Es un lujo insensato y la realidad puede acabar pasando factura"*[35] .

Clark también rehúsa la acusación de que es un obseso del tema: *"No soy el único interesado en los adolescentes. Todo el país lo está. Miren la publicidad, miren la televisión, miren el cine... todo el mundo quiere ser un niño. Toda la sociedad está orientada hacia la idea de juventud. Nadie se preocupa por la gente mayor"*[36].

La mirada frontal hacia las características más escandalosas de la vida de estos jóvenes, hacia los aspectos que el cine suele dejar fuera de campo es, para Clark, una forma de naturalidad: *"La gente fotografía tu primera comunión, ¿por qué no se puede fotografiar tu primera mamada? Forma parte de la vida. Por eso no es porno"*[37].

Divorciado dos veces, Larry Clark tiene tres hijos, una chica en la treintena que tuvo en sus turbulentos años de juventud y una pareja en sus veintitantos fruto de su matrimonio con *"una encantadora joven judía"*. El hijo, Matt Clark, ha hecho sus pinitos en el mundo de cine y aparece acreditado como consultor musical en *Ken Park*.

Más allá de su edad y de su asumida paternidad, parece que en Clark permanecen ciertas pulsiones juveniles. En 'New York Magazine' David Amsden[38] lo dejaba claro: *"Hablar con Larry Clark es como hacerlo con un chico de 20 años: es gallito, combativo sin ser provocado, divertido, generoso y obtuso... todo en la misma frase. Tienes la sensación que está tanto inmensamente orgulloso como totalmente cabreado por el hecho de que le malinterpreten"*.

Proyectos pasados, proyectos futuros

La mente de Larry Clark no para de bullir en proyectos: algunos tiran adelante, otros se quedan en el aire y unos menos son recuperados del barbecho al que habían sido condenados. En 2002 Clark fue uno de los nombres que se barajó para firmar *Interrupted,* el biopic sobre Nicholas Ray basado en sus propias memorias *I Was Interrupted*, proyecto del que des-

Tulsa: Man smoking with baby. Larry Clark 1964. Courtesy of the artist and Luhring Augustine, New York.

pués pasó a ocuparse Philip Kaufman[39] y que actualmente se encuentra en *stand by*. En 2003 se hablaba de una adaptación de la novela *Un buen día para morir* (Ed. José Batlló Samón, 1975) de Jim Harrison sobre dos hombres y una mujer que viajan de Florida al Gran Cañón con el fin de hacer explotar una presa como protesta contra la Guerra del Vietnam. En diciembre de ese mismo año declaraba a Matt Ray[40]: *"Tengo un guión original titulado* Syrup*, una comedia que tiene lugar en el mundo del hip hop".* En la misma entrevistaba confesaba su admiración por el escritor y músico Billy Childish, con quien se había citado en Londres para hablar de una posible adaptación de su autobiografía *My Fault*.

En estos momentos se encuentra con otros tres proyectos entre manos. *Blood of Pan* confirma la teoría de que los protagonistas de *Kids* eran niños perdidos en los arrabales de Nunca Jamás. En la versión que Clark plantea del clásico de J.M. Barrie, Peter Pan es un adolescente vagabundo neoyorquino que en lugar de coleccionar vírgenes colecciona Wendys, que es lo mismo. Su Wendy particular será un yonqui de Brooklyn y el Capitán Garfio podría tener los rasgos de Mickey Rourke. Sin fecha de inicio prevista (en septiembre de 2006), parece que este film iría detrás de *Shame,* una película que, esta vez sí, se desviaría del universo adolescente aunque no de las rutas por los márgenes. *Shame* intentaría revisionar, a partir de un guión de David Reeves, la Mona Lisa (Mona Lisa, 1986) de Neil Jordan, con Rosario Dawson como posible y muy adecuado recambio a Cathy Tyson en el papel de prostituta de lujo de quien se enamora su chófer mientras la conduce por los hoteles de lujo de Nueva York.

En las entrevistas de promoción de *Wassup Rockers*, Clark añade un tercer esbozo de película, ya que confiesa que se encuentra trabajando en un texto, junto al guionista Evan Weiner, al servicio de Kico y Jonathan, protagonistas de su último largometraje, que esta vez interpretarían personajes de ficción.

TEMA Y CONTEXTO

Teenage Confidential!

Larry Clark y el adolescente norteamericano

Andrés Hispano

Sobre la obra de Larry Clark circula un tópico que convendría cuestionar: que la suya es una mirada directa, realista y sin prejuicios sobre la juventud y sus exploraciones más osadas. Aceptando esto se despejan las reservas que despierta la idea de un artista, agitador y partícipe de las turbadoras escenas que retrata. Pero es precisamente considerando a Clark como documentalista cuando su obra revela más objeciones y contradicciones. No sólo por actuar como parte y testigo, o por presentar como espontáneas escenas que dicta, sino por convertir al espectador en cómplice de un *voyeurismo* disfrazado de investigación, de documento periodístico o sociológico que a todas luces no es. Pero Clark no es un impostor. Desde su primer trabajo fotográfico, porque hay que considerar a Clark un fotógrafo ante todo, las instantáneas se han alternado con fotografías claramente 'escenificadas', compuestas a conciencia y hasta embellecidas con filtro. Los personajes que aparecen son pues, en parte, actores de un relato en el que no se finge pero en el que ocasionalmente se obedecen órdenes. Eso explica el aislamiento en que viven quienes aparecen en sus libros. No son parte de un estudio, son parte de una obra, de una comunidad y un mundo que pertenece exclusivamente al imaginario de Clark. Clark no presume de ser documentalista, como Lewis Carroll no lo hacía de ser pedagogo, Diane Arbus de antropóloga ni Weege de sociólogo. Todos reflejan aspectos de la realidad, pero ante todo se sirven de ella para articular fantasías propias, rutas, situaciones y elencos que existían en cierto modo en su mente antes de encontrarlas en el mundo real.

El trabajo de Clark puede entenderse como la penúltima entrega de un fenómeno, "el adolescente americano", forjado básicamente en la ficción.

Para comprender la obra de Clark debe tenerse presente esto. En particular, el modo en que la rebeldía, la melancolía, el sexo, la autodestruc-

ción y la violencia se han adherido a la figura del adolescente en un proceso de retroalimentación en el que ficción y realidad han pasado de influenciarse a confundirse mutuamente.

Conviene recordar que antes de su primera película, *Kids* (1995), Clark ya era una leyenda. Su carrera estaba consolidada en pocas y polémicas obras, libros fotográficos cuyo impacto fue enorme. Lento y sigiloso al principio, pero tangible. Para comprender esa huella puede ser ilustrativo recordar qué otros artistas trabajaron en ámbitos similares, qué constituía el *mainstream* y dónde estaba en cada momento el umbral de lo representable, que Clark tanto se ha empeñado en dinamitar.

Primero fue la melancolía

En 1958 Doc Pomus tarareaba junto a su piano la que habría de ser su composición más popular, un *hit* entre docenas de los que escribió y que llevaron a las listas artistas como The Beach Boys, The Drifters, Dion & the Belmonts, Ben E. King o el mismísimo Elvis.

El tema se titulaba *How Great Is To Be Young and in Love* y era un típico producto de la cultura *kleen teen* que imperaba desde los años treinta y que representaba a los adolescentes de manera risueña, higiénica y ejemplar.

Por un algún motivo, Pomus cambió en el último momento la letra de la canción, transformándola en *(Why Must I Be) A Teenager in Love,* sentando así de un plumazo la base de una nueva cultura teen basada en la idea de que los jóvenes experimentan su suerte como una continuidad de pequeñas tragedias, en cuya cúspide se halla, naturalmente, el amor.

Pomus, quizás, halló inspiración en un bombazo de canción con la que unos chavales negros habían sonado incluso en emisoras destinadas a público blanco. Frankie Lymon apenas tenía trece años cuando triunfó en 1956 con *Why do Fools Fall in Love?*. Por fin enamorarse era cosa de tontos.

El fenómeno *teen* que caracterizó la cultura popular norteamericana de los años cincuenta arranca precisamente con el descubrimiento de ese estado de alienación, melancólico y nihilista, propio del adolescente consumista de posguerra y que nada tenía que ver con el optimismo perma-

nente de Mickey Mouse, Mickey Rooney y Ronnie Reagan.

El James Dean de *Rebelde sin causa (Rebel Without a Cause;* Nicholas Ray, 1955) está inyectado de esa melancolía, que le hizo irresistible a los ojos de los jóvenes de su tiempo. Dean, como es sabido, tomó siempre a Brando como modelo y Brando, como es sabido, debe parte de su leyenda a un particular *cool*, afeminado e infantiloide, que escenificaba pasando del desafecto al llanto desmedido, cuando no dejándose apalizar hasta alcanzar el éxtasis de los verdaderos mártires. Dean, hay que reconocérselo, llevó esa sensibilidad al ridículo, al ridículo sublime, poniendo rostro y gestualidad a una tristeza infinita que llega hasta nuestros días a través de Vincent Gallo, Wong Kar-wai, Mat Dillon, Sofia Coppola, Gus Van Sant, Chloë Sevigny, Donnie Darko o Kurt Cobain.

He's a Rebel

Conforme la imagen del rebelde fue conquistando terreno, alimentada sin duda por agoreros que exageraron el fenómeno de las bandas juveniles, la violencia y la contestación fueron adscribiéndose al arquetipo del adolescente inquieto.

El motero, el rebelde de instituto, delincuente juvenil o pandillero a secas, creció en películas, *pulps*, cómics, canciones y artículos amarillistas. Por contraste, a lo largo de los años cincuenta, no se realizan películas ni reportajes gráficos de relevancia que documenten esa realidad. Ni una sola fotografía refleja el fenómeno pandillero, el rock'n'roll o el *boom* de la cultura *teenager,* en la célebre exposición de 1955 *The Family of Man.* La figura del *outsider* se construye así a partir de recreaciones hollywoodienses, a menudo presentadas como material "educativo" y hasta de "denuncia". En sus propias palabras: *"Torn from today's headlines!" ("arrancado de los titulares de hoy").*

En realidad, en su gran mayoría conformaban un área específica del llamado *exploitation cinema,* producciones de bajo presupuesto forzadas al trazo grueso para colarse en las carteleras: *Girl Gang* (Robert C. Dertano, 1954), *Semilla de maldad* (*Blackboard Jungle;* Richard Brooks, 1955), *The Violent Years* (William Morgan, 1956) o *High School Confidential!* (Richard Brooks, 1958), por citar algunas.

El reverso de estas ficciones fueron *hygienic films* firmados por productoras de material didáctico que inundaron las escuelas americanas de títulos como *Vandalism* (Sid Davis Productions, 1953), *Age 13* (Arthur Swerdloff, 1955) o *What About Juvenile Delinquency?* (Herk Harvey, 1955).

Paradójicamente, aunque ambos tipos de producciones se imaginaban, o vendían, como material útil para una ingeniería social capaz de guiar y proteger a la juventud, estaban diseñando un nuevo "forajido con paisaje", atractivo a su manera y tan fiel a la realidad como *Bonanza* lo era respecto al verdadero *Far West*. La cumbre de este pesebre: *West Side Story (West Side Story;* Robert Wise, 1961).

¿Quién se ocupaba entonces de salir a la calle y registrar la realidad? Los *angry young men* del *Free Cinema* británico prestaron cierta atención a las agitadas noches del *weekend* suburbial (*We Are the Lamberth Boys;* Karel Reisz, 1958). Los holandeses Johan van der Keuken y Ed van der Elsken publicaron magníficas exploraciones fotográficas de la juventud y la bohemia: *Wij zijn 17* (1955) de Van der Keuken y *Een Liefdesgeschiedenis in Saint Germain des Prés* (1956) de Van der Elsken.

En Estados Unidos, a pesar del camino abierto por Robert Frank en su libro de fotos *The Americans* (1958), la mirada renovada del cine beat, el *direct cinema* o el *underground* se dirigió principalmente a élites nocturnas de sospechosa sofisticación: una amalgama *Beat/Queer* que Andy Warhol, Kenneth Anger, Jack Smith y Paul Morrissey pusieron en el centro de su mundo. La mirada documental que había renovado la idea de América en los años treinta, a través de fotografías y películas sobre la Gran Depresión, no pudo o no supo registrar la realidad de una juventud conflictiva que capitalizaba dos décadas después el imaginario occidental. En su lugar, tuvieron a Edie Sedgwick, linda musa warholiana que tenía de real lo que Dean de comedido. Ambos murieron, claro, jóvenes y bellos. Las fotografías de Billy Name y Gerard Malanga dejaron un excelente testimonio de cómo la Factory masticaba jóvenes, con sueños incluidos, en bacanales de exhibicionismo y creatividad. La sordidez y el *glam* no discutían entre ellas, no en la Factory. En *Ciao! Manhattan* (John

Palmer y David Weisman, 1972), Edie revive crudamente su historia y anticipa su propia muerte, que tendría lugar a los tres meses de terminar el rodaje. También en 1972 Robert Frank presenta su particular crónica del desmadre , esta vez el del circo del rock'n'roll. En *Cocksucker Blues*, Frank muestra lo que se cuece tras el escenario en una gran gira de los Rolling Stones. Las cámaras, puestas también en manos de *roadies*, técnicos, *groupies* y músicos, no esquivan nada. Aquí están todos los tonos y notas del *Sex and Drugs and R'n'R*: orgías en pleno vuelo, esnifadas a tutiplén, músicos inyectándose heroína y vandalismo en hoteles de lujo entre subidones y bajones de vértigo. A sus satánicas majestades no les gustó demasiado. Tras arduas disputas legales, Frank consiguió evitar su destrucción, aunque sólo puede proyectarla allí dónde él esté presente. Artistas y rockeros proporcionaron así los primeros bocados de realidad sobre la cultura pop, agridulce, estridente y llena de contrastes.

Otros mundos fueron revelándose también a lo largo de los sesenta con innovadora transparencia. De la mano de Danny Lyon o Frederick Wiseman la vida interna de institutos, pandillas y callejones comenzó a mostrarse sin prejuicios. La influencia de Frank, William Klein, Van der Elsken y Arbus impregnó a toda una profesión, la de los reporteros gráficos, que dejaron de escenificar "lo interesante" para aprender a descubrir lo extraordinario en lo cotidiano. Y nada hay más extraordinario que la intimidad de comunidades impenetrables: moteros, *hippies,* noctámbulos, gánsters, prostitutas, adolescentes… todos próximos y distantes. Todos deformados por tópicos y prejuicios.

Cuando Larry Clark presentó su primer libro fotográfico, *Tulsa,* en 1971, la gente ya estaba habituada a ver en prensa imágenes violentas e impactantes. Bruce Davidson retrató Nueva York como si fuera el tercer mundo, Van der Elsken y Will McBride publicaron imágenes de parejas, familias y niños desnudos y Arbus desveló monstruos donde antes había vecinos. Pero, ante todo, aquello que marcó la iconografía en la segunda mitad de los sesenta fue la imagen de la violencia, primero en los periódicos y pantallas de televisión, inmediatamente después en el cine y todo tipo de ficciones.

¿Cómo obviar la relación entre uno y otro fenómeno?
Arthur Penn o Sam Peckinpah fueron más crudos y explícitos en su

representación de la muerte y la violencia porque su público había visto, oído y leído aquello que Walter Cronkite, Tim Page o Don McCullin revelaron de un Vietnam en el que sólo había víctimas. Sin embargo, se trataba de violencia ejercida de unos contra otros: estado contra guerrilla, sistema contra anti-sistema, una generación contra otra, etcétera.

Redes de prensa alternativas e iniciativas como el llamado Tribunal Russell (Estocolmo, 1967) distribuyeron en la segunda mitad de los sesenta imágenes brutales de la guerra en Vietnam y de sus conflictos-reflejo en suelo americano.

Tulsa, sin embargo, presentaba algo diferente. Lo que muestra son jóvenes encerrados, aislados, armados y drogadictos, en un evidente proceso de autodestrucción que no ahorra detalles: una embarazada chutándose, un joven colgado disparándose en la pierna, una orgía interrumpida para drogarse…

Nada en el libro insinúa una dimensión o lectura "social" de aquello que retrata.

No hay historias, reglas ni consecuencias.

Bien al contrario, el autor se reconoce parte del escenario, es uno más del grupo, lo que hace del libro una especie de diario o trabajo autobiográfico. ¿Un diario en el que no aparece su autor? Las contradicciones, y la polémica, que acompañarán gran parte la obra de Clark, están aquí, en su primer libro, donde lo documental y lo fabricado no aparecen diferenciados. Mirando la cubierta del libro, sin embargo, resulta evidente cierta impostura, la huella quizás de una mitología en la que reinan James Cagney, Dashiell Hammett y Jean-Paul Belmondo. Veinte años más tarde, Francis Ford Coppola rodará en las calles de Tulsa su epopeya *teen, Rebeldes (The Outsiders)* y *La ley de la calle (Rumble Fish)*, ambas de 1983, en las que el realismo no importa nada de nada. Los adolescentes son en los años ochenta un mercado y poco más.

Los pandilleros de Coppola viven en un espacio imaginario, casi un western onírico, en el que la amenaza es crecer, despertar a una realidad pacífica, rutinaria y bobalicona. En el origen de esta transformación, películas como *American Graffiti (American Graffiti,* Georges Lucas, 1973) y series de televisión como *Three for the Road* (1974). Los adoles-

centes ya no son demonizados ni vistos como delincuentes, son carne de póster dispuesta para estimular el consumo de otros adolescentes. Matt Dillon y Leif Garrett, ambos presentes en *Rebeldes,* reciben su homenaje en *The Perfect Childhood* (1995), uno de los mejores libros de Clark, donde queda patente el modo en que la mitología *teen* se inventa a sí misma, recicla, clona y refiere.

Los amos de la calle

Las drogas y el sexo fueron, para las pantallas en los setenta, lo que la violencia en la década anterior: el tabú a derribar.

En los cincuenta fue el alcohol (*On the Bowery* de Lionel Rogosin, 1957); en los sesenta, el ácido (*The Trip* de Roger Corman, 1967); y en los setenta, la heroína (*Trash* de Paul Morrissey, 1970). Visto de otra manera: del teatral borrachín y la colorida psicodelia a la crudeza de la jeringuilla bombeando sangre a toda pantalla. Morrissey la muestra en el brazo de Joe Dallesandro sin trampa ni cartón. Sí, el mismo *"little Joe"* al que canta Lou Reed en *Walk on the Wild Side*. Y lo mismo respecto al sexo. Si en los años sesenta la conquista fue cosa poética (*Ai* de Takahiko Iimura, 1962), política *(Yo soy curiosa; Jag är nyfiken - en film i gult* de Vilgot Sjöman, 1967) e intelectualoide *(Mujeres enamoradas; Women in Love* de Ken Russell, 1969), en los setenta la pornografía pura y dura fue protagonista, objeto de mil batallas legales por su derecho a figurar en cines y kioscos.

En ese momento, el desnudo de niños y adolescentes pertenece a la resaca hippie, es todavía una expresión de naturalidad y pureza que nadie confunde con pederastia. Sólo así se comprende que la adolescente pelirroja que aparece desnuda y con algo parecido a un avión en la cubierta del disco de *Blind Faith (Blind Faith,*1969) representase para su autor, el fotógrafo Bob Seidemann, *"los logros de la creatividad humana".*

El cuerpo y la sexualidad *teen* tienen una notable presencia artística a lo largo de los setenta, desde los desnudos familiares de Will McBride (*Show Me!*, 1974) a las lánguidas rubitas de David Hamilton, que entonces pasaban por ser una expresión sensual de "buen gusto". Dos niñas-putas devuelven Lolita a las pantallas, Jodie Foster (*Taxi Driver; Taxi*

Driver de Martin Scorsese, 1976) y Brooke Shields (*La pequeña; Pretty Baby* de Louis Malle, 1978). Ni siquiera el desnudo integral de Shields, con trece años, o las escenas de sexo con niños simuladas en *Tomato Kecchappu Kôtei* (Shuji Terayama, 1971) y *Dulce película* (*Sweet Movie;* Dusan Makavejev, 1974) supusieron gran escándalo.
Sobre los niños pesa entonces una tradición victoriana en la que lo obsceno no cabe.

Ninguno de los artistas citados, ni otros como Robert Mapplethorpe, pueden evitar representar al niño desnudo desde un cierto clasicismo, más o menos afectado.

Teenage Lust, el segundo libro de Clark, estalla en 1983 con fotografías explícitas de adolescentes drogándose, prostituyéndose y practicando sexo. Adiós a todo lo demás. Se acabó aquello de una mirada sucia para los adultos y otra artística para los niños. Todos *naked*, nadie *nude.* Clark describe la obra como *"una autobiografía a través de imágenes de otros",* lo que hace más turbador el hecho de que un tipo de 30 años, que ha pasado por la cárcel, siga fotografiando a chavales de 15 años.

Pero Clark, artísticamente, ha vuelto a dar en el clavo.

Descubrir en los adolescentes los horrores del exceso, la impaciencia y la falta de autoridad es, más que una herejía, una necesidad. El director Uli Edel fue implacable en *Yo, Cristina F* (*Christiane F. - Wir Kinder vom Bahnhof Zoo,* 1981), la historia de una adolescente berlinesa y su descenso al infierno de las drogas. ¿Para qué son los cuentos sino es para advertir de los peligros del mundo real? ¿No es esa la función del *storyteller*?

La fotógrafa Mary Ellen Mark (*Streetwise*, 1988) también descubrió el descaro y la crudeza de la emancipación callejera, mientras Nan Goldin (*Ballad of Sexual Dependency,* 1986) llevó la idea de Clark del diario-sin-concesiones a un nuevo extremo, a una nueva comunidad, en la que el sexo y la violencia tenían un rol primordial. *Teenage Lust* no ofrece, sin embargo, el carácter documental de las obras citadas. Su gusto por las poses grotescas, los modelos aniñados (sexualmente bien dotados) y el papel pasivo de las mujeres, incomodan al más moderno. En una de las fotografías, un joven abusa de una chica drogada, mientras otro espera su turno, pene erecto en mano. Una escena, por cierto, recuperada en *Últi-*

ma salida Brooklyn (*Last Exit to Brooklyn;* Uli Edel, 1989) y Kids.

Un nuevo y soleado *underground*

Los ochenta vienen marcados (en lo que nos ocupa) por dos fenómenos: MTV y la cultura *skater*. Al margen de otras consideraciones de interés, ambos existen en la medida en que crean un espacio de hábitos y consumo al margen de los adultos. MTV lo conquista en sus primeros años a base de decibelios y mal gusto; los skaters, deambulando por espacios públicos deshabitados, no-lugares a tiempo parcial como parques y *parkings* al aire libre. En ambos casos, el joven blanco con cierto poder adquisitivo tiene la oportunidad de sentirse "malo", *BAD*, un término que cambia de signo y pasa a ser compatible con la idea del teenager domesticado. Hasta el grunge, desaliño aparte, ofrece una visión ensimismada y melancólica de la juventud, en absoluto amenazante.

Gus Van Sant (*Mala Noche*, 1985 y *Mi Idaho privado,* (*My Own Private Idaho,* 1991) o David Lynch (la serie *Twin Peaks*, 1990) insisten en la visión sembrada por Coppola en *La ley de la calle*: las pandillas, la cultu-

Last Exit to Brooklyn 1989

Kids 1995

ra *teen*, son ya tan sólo una ficción inyectada en cada joven, "*embedded nostalgia*" en palabras de Douglas Coupland, autor de *Generación X* (1991). La cultura popular es para esta generación un lastre, un polizón, una tenia cultural, una herencia que condiciona la experiencia juvenil desenfocando las barreras entre realidad y ficción: para estos afortunados habitantes de la *high school*, es posible vivir en estado de permanente ensoñación, impostura, interpretación de un rol.

El retrato, no obstante, ya no es de color de rosa. Hasta los chavales de la serie *Sensación de vivir* (*Beverly Hills,* 90210, 1990) tienen vicios y secretos. No digamos ya los de *Twin Peaks.*

En este marco de factura publicitaria, *Kids* llega como una bofetada de realismo.

El Dogma 95 es algo remoto aún para el público norteamericano, *Jackass* está a cinco años vista y el puritanismo que barre las galerías de arte norteamericanas desde 1986 (cuando entró en activo el acta sobre *Child Sexual Abuse and Pornography*) ha hipersensibilizado al público. Fotógrafos como Sally Mann, Robert Mapplethorpe o Jock Sturges pasan del reconocimiento absoluto a ser discutidos, investigados y censurados. En algunos casos, como en el de Alice Sims, sus hogares son asaltados por oficiales armados para retirar su obra de circulación.

Los actores de *Kids*, naturalmente, tan sólo aparentan ser menores, el sexo es simulado y las drogas, pues hay que suponer que lo mismo. Disney paga, Disney distribuye. Esto no puede ser *Tulsa*. Y sin embargo, el impacto es mucho mayor. Estupor para algunos, conmoción para muchos.

Incluido el público del Festival de Sundance. El sida es aún un tema sensible, que escuece al asociarlo a adolescentes. Como en el fondo es una historia alineada con aquellas "películas higiénicas" de los años cincuenta, la crudeza sirve como en los cuentos fantásticos al propósito de una advertencia, un torpedo moral que llega más lejos, más adentro, gracias a su disfraz *direct cinema*. Lo dicho, Disney distribuye, aunque fuese a través de Miramax y ésta a través de Shining Excalibur, creada específicamente para enmascarar la presencia de Mickey Mouse en la cinta.

Pasado poco tiempo, *Kids* es asimilada, recomendada en escuelas e integrada como otra fuente más de conducta, estilo y tendencias. Clark es contratado por MTV para hacer una apuesta en forma de clip para el futuro. Larry rueda jóvenes vestidos de naranja mientras una voz dice "*Orange, the new black*", como si fuera un spot para GAP.

Pero, frivolidades aparte, su trabajo ha vuelto a transformar el panorama.

Sin *Kids* resulta difícil imaginar *Happiness* (*Happiness;* Todd Solondz, 1998), L.I.E. (L.I.E.; Michael Cuesta, 2001) o *Thirteen* (*Thirteen*; Catherine Hardwicke, 2003). No es que Clark hubiese inventado el fatalismo juvenil, como *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950), *Un sabor a miel* (*A Taste of Honey*; Tony Richardson, 1961), *Escoria* (*Scum*; Alan Clarke, 1979) o *Pixote, la ley del más débil* (*Pixote: a lei do mais fraco;* Hector Babenco, 1981) atestiguan, pero sí ha encontrado en la pantalla de cine un sobrecogedor equilibrio entre ficción y documental. Entre la insoportable dureza de los "kids" rumanos de *Children Underground* (Edet Belzberg, 2001) y la discutible espectacularización de la violencia en las favelas de *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus;* Fernando Meirelles y Kátia Lund, 2002).

Clark no vuelve a emplear el tono documental en adelante, hasta algunos fragmentos de *Ken Park* (2002) y *Wassup Rockers* (2005). La primera ofrece, en cierto modo, una revisión de *Kids* donde muestra lo que antes no hizo: el marco social y familiar de cada chaval. Incluso, a un nivel más profundo y valiente, ofrece una visión distinta del sexo y las drogas: ya no son "el problema" (aunque quizás lleguen a serlo), son parte de la solución o, al menos, son mostrados como el rito y nexo común en los

Tulsa: Gunshoot wound. Larry Clark 1964.
Courtesy of the artist and Luhring Augustine, New York.

momentos en que los jóvenes pueden liberarse del infierno que cada cual tiene por casa.

El frente abierto por Clark en esta ocasión es el hecho de incluir escenas de sexo explícito. No son las primeras en colarse en largometrajes comerciales; en Francia son relativamente habituales, pero no en Estados Unidos, donde la película encuentra dificultades para estrenarse. Vincent Gallo (*The Brown Bunny,* 2003) sería el siguiente. Clark irritó por lo forzado de algunas secuencias, como la del chico masturbándose con una soga al cuello y un partido de tenis femenino en la televisión.

Pero en este punto, la capacidad transgresora de cualquier obra artística, película, *performance* o instalación, se topa con un mercado entumecido, escéptico y suspicaz al que lo explícito ya no agrada ni desagrada en especial. Las mejores películas sobre violencia juvenil evitan ahora la casquería, *Bowling for Columbine* (*Bowling for Columbine;* Michael Moore, 2002) y *Elephant* (*Elephant;* Gus Van Sant, 2003), y la apatía de las chi-

cas de *Ghost World* (*Ghost World;* Terry Zwigoff, 2001) se contagia rápidamente como un nuevo signo del cool. Finalmente, la gran historia de amor con que arranca el siglo XXI es una en la que no pasa nada, *Lost in Translation* (*Lost in Translation;* Sofia Coppola, 2003), y los gamberros de *Jackass* aceptan las reglas de MTV, por las que nadie debe resultar afectado de sus acciones salvo ellos mismos. La autodestrucción juvenil convertida en comedia.

La sordidez de *Tulsa* asoma tan sólo en los vídeos de *backyard wrestling* que se consumen como *snacks* para la carcajada. Se ha abierto una nueva etapa en la que nada confidencial, secreto, serio, forma parte de la cultura *teen*. A lo más, ese gesto melancólico y abstracto heredado de James Dean, que no requiere lectura y funciona igual de bien en cine, publicidad y videoclips.

IMÁGENES ESTÁTICAS

Arroyo, terapia y triunfo

Larry Clark fotógrafo

Mery Cuesta

"Soy muy sensible. Siempre he sentido que mi obra procedía del gran dolor y de la ira de aquel período de mi vida, de la adolescencia. Y de la vergüenza. No de la culpabilidad, sino de la vergüenza, de la ira y del dolor" [41].

Han pasado más de tres décadas y las imágenes que conforman la serie *Tulsa* (1971) no han perdido un ápice de su agrio poder de generar malestar. Es curioso que el éxito fotográfico más rutilante de Larry Clark sea su primer trabajo. Así que cuando hablamos de su éxito, pensemos en una variante al estilo de alguien que lleva a cabo un acto creativo modestamente, pero que impacta e influye en sus contemporáneos hasta el punto de que hoy aquel primer acto espontáneo sigue siendo la referencia de más peso en la obra del sujeto. Asistamos pues a una carrera fotográfica preñada de insatisfacción, llena de parones creativos, una trayectoria donde la edad ha jugado un papel determinante, y que comienza por rabia, sigue por necesidad y se difumina plácidamente en el mar de *flashes* que le proporciona su ansiado sueño de dirigir cine.

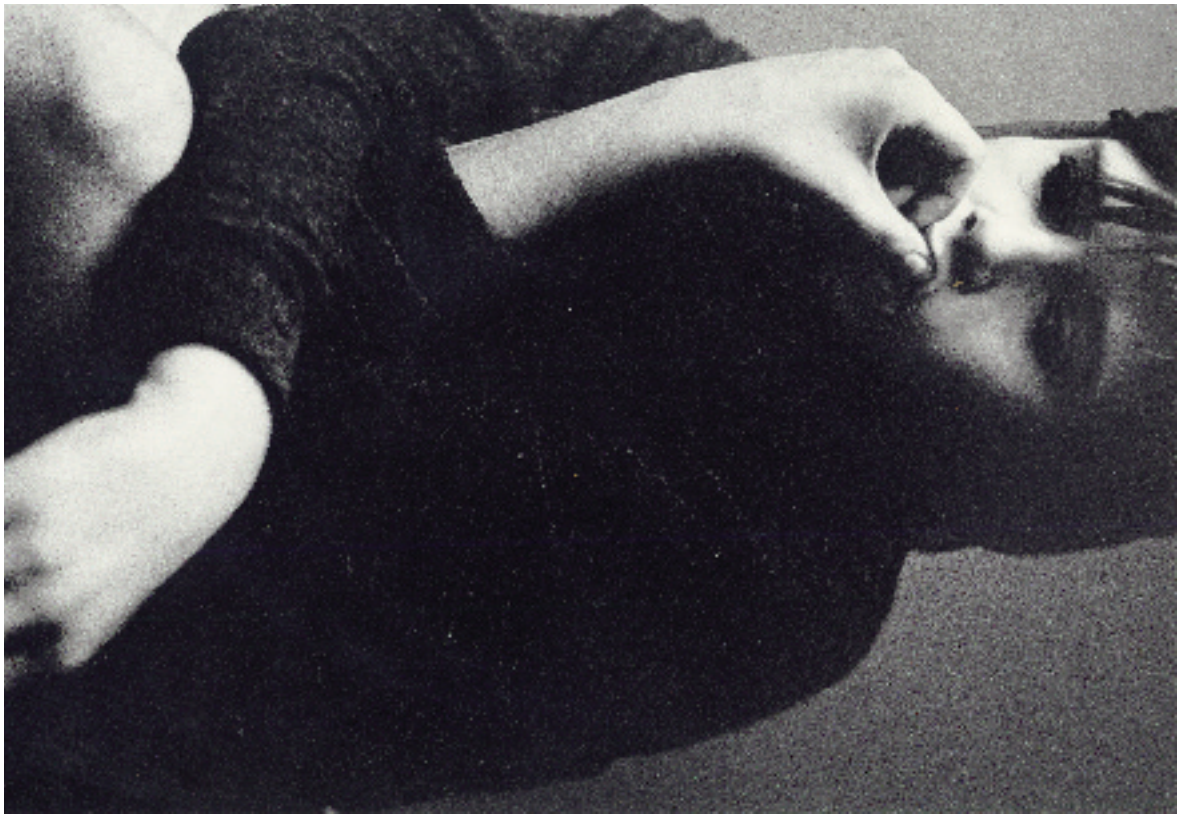
Furia y realidad | Tulsa (1971)

Muy a menudo las improntas creativas adquieren sentido por su potencial rupturista en el contexto que les tocó vivir: los minimalistas y sus bloques en fila, por ejemplo, sólo se toleran si entendemos lo que suponía ese gesto en el contexto del momento. El de Clark no estaba preparado para asumir sus estampas ni la sórdida realidad que éstas delataban. La fotografía de finales de los años sesenta no se había atrevido aún a mostrar secuencias tan realistas y explicitas sobre el consumo de drogas, combinadas al alimón con otras instantáneas de manejo de armas. Los

yonquis que fotografía (sus amigos), además, salen guapos y sofisticados (la formación académica de Clark en retrato fotográfico es la principal responsable), en vivo contraste con la imagen grotesca de la cultura de las drogas difundida hasta el momento por las panfletarias películas de *drug menace*, que asociaban el consumo a la ordinariez, la miseria y la desesperación. Hasta el momento que Clark se autoedita *Tulsa*, eran contados los casos en que, dentro del ámbito de la creación fotográfica, se habían transgredido los límites del ámbito íntimo del propio fotógrafo, escarbando en su sordidez y mostrando lo vergonzante. En menos de una década, se haría más común esta perspectiva del exhibicionismo de las *miserias* propias, a cara descubierta o con caracterización[42].

La potencia de la serie *Tulsa* reside, antes que en cualquier otra cosa, en su carácter autobiográfico. El propio Clark se presenta en el prefacio del libro: *"I was born in Tulsa Oklahoma in 1943 When I was sixteen I started shooting amphetamine. I shot with my friends everyday for three years"*. El joven Clark viene de lo que se llama el arroyo, es drogadicto y fotografía su entorno con la naturalidad que le confiere ser parte de él y con la inocencia de quien está en la veintena [43].
Tulsa recopila las fotografías que Clark dispara durante ocho años, de 1963 a 1971. Hasta este período, Clark había asistido a clases en una escuela de fotografía comercial en Milwaukee en la especialidad del retrato. Su ingreso había sido inducido por su madre, cuyo negocio consistía en ir de hogar en hogar retratando bebés[44]. En las clases se le inculca el modelo de fotografía documental de los años cincuenta de magazines de actualidad como 'Life', pero a Clark le repugna la obsesión periodística por la verdad, la verdad y la verdad. Y un buen día se levanta y resuelve contar algo que no se ha visto todavía en los periódicos, una historia tan verdadera que es la suya y la de sus amigos. Y resultó que la verdad de ésta superaba con creces el nivel de realismo de '*Life*'. Aun así, la sombra del género periodístico como crónica y testimonio de una faceta de la cultura norteamericana nunca ha dejado de sobrevolar la obra de Clark, con más intensidad aún sobre sus películas.

Tras el período escolar, Clark vuelve a Tulsa y se dedica a callejear por



Tulsa: Woman sitting holding her lip. Larry Clark 1964. Courtesy of the artist and Luhring Augustine, New York.

sus polvorientas calles sin el menor atisbo de interés por parte de sus padres sobre su rumbo, especialmente del padre, quien rompe su relación con el chico cuando éste cumple 15 años. La frase que le dirige como despedida es: *"Pareces una mierda"*. El joven Larry le odia debido a su indiferencia. Explica: *"Desde aquel momento nunca me habló. Nunca me mostró nada, nunca me enseño nada, nunca me dijo nada sobre la vida o cómo ser un hombre o hacer cosas, nada de nada, nunca jugó al balón conmigo o me enseñó a pescar, nada de nada. Desde ese momento se quedó arriba. Mi madre trabajaba todo el día, mi abuela loca, mi padre arriba, siempre. Durante años pensé que estaba estudiando en su habitación. Cuando tuve 15 ó 16 años me enteré de que estaba sentado arriba sin hacer nada, comiendo helado y viendo la televisión"*. Este abandono desencadena un odio profundo y una voluntad de recrear un universo afectivo que empaparán su todo su trabajo. Tras *Tulsa* Clark reconocerá sufrir una identificación con los muchachos que fotografía porque *"no han tenido amor, no han tenido un punto de referencia, no han tenido un padre"*[45].

Durante este período, el joven Clark recuerda haber visto en 1968 *Chelsea Girls* (1966) de Andy Warhol y Paul Morrissey, donde sus protagonistas tomaban drogas y mantenían relaciones sexuales para la cámara[46], además de muchas, muchísimas películas de serie B en los cines de sesión doble.

La plasticidad de la serie *Tulsa* es, pues, un cóctel que mezcla y agita la trágica biografía de Clark, películas de serie B y *sexploitation*, una rebeldía a los modelos periodísticos inculcados y el consumo de drogas duras.

Enganchado a la ciudad de Tulsa como motivo de inspiración (es un enganche parecido al de John Waters con su Baltimore), Clark sigue haciendo fotografías cuando vuelve a su lugar de origen a lo largo de los años. Si Tulsa, la ciudad, marcó la vida de Clark, *Tulsa*, la serie fotográfica, le ha marcado artísticamente. Las temáticas de Clark ya para siempre se referirán a la adicción adolescente, al sexo como muerte, a la falta de control y a la alienación.

Supervivencia y edad | Teenage Lust (1983)

Han pasado doce años desde *Tulsa*, y durante este tiempo, aunque Clark goza del reconocimiento y la fama de personaje controvertido que le reportó este trabajo, es incapaz de levantar un proyecto consistente, debido en parte a su *"única vocación"* en aquel momento, las drogas y el alcohol. Además, pasa una temporada en la trena. Cuando publica *Teenage Lust,* Clark ha conseguido reducir su dependencia, y ve en esta nueva autoedición un medio de salir adelante: *"Todo el tema de tener una carrera sucedió porque soy un superviviente"*, explica[47]. Apoyado en el éxito de *Tulsa*, su carrera fotográfica es su salida más factible.

Clark está en la treintena, y sin embargo sale a menudo con los chavales de 15 años, a los que fotografía prostituyéndose o drogándose. El fotógrafo todavía se mueve entre los adolescentes y por eso consigue de ellos para *Teenage Lust* miradas francas y desinteresadas, imágenes de frágil inocencia a puntito de estallar en mil pedazos. Clark transparenta en esta serie un amor profundo por ellos, así como un reconocimiento de la belleza en las formas efebas y su corrupción manifiesta. Esta nueva entrega contiene más violencia y sexo explícito que *Tulsa*, lo cual coloca decididamente a Clark, junto a Bruce La Bruce y Terry Richarson, en esa fina línea entre el arte y la *sexploitation*.

La vocación cinematográfica que se barruntaba detrás de *Tulsa* (Clark se refiere a menudo a este trabajo como una serie cinemática, fruto de su pulsión de contar historias) queda confirmada en *Teenage Lust*. El fotógrafo afirmará años después que fue el germen de su primer largometraje, *Kids*. Como serie, *Teenage Lust* es más fragmentaria que *Tulsa* en la creación de un universo cinematográfico al esbozar tres argumentos diferenciados: por un lado se incluyen descartes de *Tulsa*, por otro instantáneas nuevas de contenido sexual, y por último las fotografías de los chaperillos de la neoyorquina calle 42.

Con *Teenage Lust*, Clark está haciendo un ejercicio de autobiografía, igual que en *Tulsa*, pero esta vez, y debido a su mayor edad, a través de la memoria; él pertenece ya a otra generación y vuelve atrás para fotografiar su pasado en nuevos y tiernos cuerpos. No es que Clark desee sexualmente estos cuerpos; como el Carl Boehm de *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, 1960) de Michael Powell, desea su presencia.

Lo cierto es que la fotografía es un medio que consigue establecer con el cuerpo una relación de una calidad emotiva muy particular. El objetivo hace del cuerpo una materia etérea e inalcanzable (Mapplethorpe explotó este potencial de la fotografía hasta el extremo), pero a la vez profundamente carnal y reveladora.[48] La distancia del objeto de deseo y la asunción de la imposibilidad de alcanzarlo provoca una tensión sorda que Laura Mulvey diseccionó magistralmente en su ensayo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* en 1973.

La fotografía imbrica el deseo y la belleza con lo efímero y con un constante sentimiento de pérdida. Pienso que Clark siente esa pérdida en relación al desgaste de su propia juventud. *"Un montón de esas fotografías* - confiesa refiriéndose a *Teenage Lust- son un intento de ser un adolescente, reafirman ese tiempo para mí"*[49]. Toda su obra está atravesada por el deseo del cuerpo adolescente, sí, pero también por la tragedia -que ha vivido en sus propias carnes- de su deterioro. Su corrupción, además, le produce un gran placer escópico[50].

La lectura pederástica de la obra de Clark le ha perseguido desde *Teenage Lust*, puesto que ya no es el chaval que se fotografiaba con sus colegas en *Tulsa*. Para *Teenage Lust* Clark se fotografiará desnudo por última vez entre los adolescentes (*Self Portrait with Teenagers*). ¿Por qué?: "*Demasiado viejo*", zanja[51].

Juzgar o no juzgar

Your sister sees the future, like your mama and yourself
You've never learned to read or write, there's no books upon your shelf.
And your pleasure knows no limits, your voice is like a meadowlark
But your heart is like an ocean, mysterious and dark.

Bob Dylan & The Rolling Thunder Revue
One More Cup of Coffee (Valley Below) (1975)

Who are parents?
Parents are the ones who really care
Who are parents?
Parents are the ones who are always there

The Shaggs
Who Are Parents?
BSO de la película *Ken Park*

No soy entusiasta de la obra cinematográfica de Clark. Ni de la fotográfica que desarrolla a partir de los años noventa. De hecho, considero que existe un Clark de los ochenta hacia atrás, y otro a partir de los noventa. Pienso que lo que establece este punto de inflexión en la obra de Clark es su adultez física y un consiguiente replanteamiento vital. Sus primeros trabajos, los que hemos considerado hasta ahora, no reconocían un "afuera" donde situarse y juzgar lo que registraba: el artista está comprometido, metido hasta las patas. Sin embargo, en algunos momentos de su tercera serie, *1992*, se empieza a vislumbrar a un Clark diferente, un Clark que se sale de su obra, que la mira desde fuera y emite un discurso. En su faceta cinematográfica éste roza directamente el moralismo, en su juego tramposo de escandalizar en la conciencia de la existencia de un público mojigato.

Como ilustración simpática de esta teoría que parte la carrera de Clark en dos, me remito al par de extractos de temas musicales que pueden leer arriba. El Clark de los primeros dos trabajos es el Clark a sangre y hierro identificado plenamente con *One More Cup of Coffee* (*Valley Below*) de Bob Dylan. El artista habla siempre de Dylan como una de las grandes influencias en su vida, y de su incidencia definitiva a los 18 años, cuando vive intensamente las experiencias reflejadas en *Tulsa* [52]. El Clark de la segunda fase estaría denotado por el tema de The Shaggs, canción que, irónicamente, superpuso a las secuencias de adolescentes a la deriva y padres irresponsables al final de *Ken Park*. Clark está haciendo lo que antes de 1992 no hubiera hecho nunca: juzgar. En la serie fotográfica *1992* (1992) aún encontraremos un híbrido entre ambas actitudes.

El golpe de timón | *1992* (1992)

A finales de los años ochenta Clark está empezando a inscribir con letras de oro su nombre en el circuito oficial del arte. *Tulsa y Teenage Lust*, sus dos únicos *photobooks,* son ya libros de culto. Había resultado que la obsesión por la imagen de la juventud en descomposición moral calaba en la gente, hacía ruido y funcionaba a nivel comercial. En esos momentos, Clark confiesa odiar profundamente la fotografía [53] , y sin embargo realiza *1992*; eso sí, dejando bien claro en sus burbujeantes declaraciones que su paso al medio cinematográfico es inminente.

Este paso se huele en el libro, que está configurado como si de pequeñas peliculitas se tratara, protagonizadas por diferentes jóvenes. Mientras que algunas plantean de nuevo la cuestión sobre la inocencia y la pérdida de la misma de manera estremecedora y brillante, otras instantáneas -las del muchacho con la cruz gamada al cuello, por ejemplo, que curiosamente es de las más conocidas- encarnan ese golpe de timón en la trayectoria de Clark que considerábamos hace un momento. En éstas hay una puesta en escena casi publicitaria, una manifiesta teatralización. Está claro que Clark es ya todo un adulto (49 añazos) y, puesto que ya no pertenece al mundo del macarrismo adolescente, convoca a los chavales a su estudio y les hace posar. Busca imágenes de impacto y por ello se rodea de sogas, armas, iconos satanizados... Clark se explica a propósito de estas fotos y de sus collages: *"No puedo estar todo el tiempo ahí fuera tomando drogas y bebiendo con los chavales. No es mi mundo y todo eso. Yo tenía que encontrar otra manera de trabajar y seguir con esas cuestiones que trato"*. Prosigue refiriéndose a las fotografías del muchacho con la cruz gamada: "*Obviamente se nota la puesta en escena porque no puedo hacer que parezca real. (...) Son diferentes porque son montajes evidentes"* [54]. *Voilà*, el paso forzoso de la realidad a la representación.

Terapia y otras labores

La fotografía clarkiana desde *1992* y las obras para el circuito del arte contemporáneo que desarrolla desde principios de los noventa, son trabajos destinados a seguir manteniendo las señas de identidad del fotógrafo de los pelotazos *Tulsa y Teenage Lust.* Me da la impresión de que Clark

los considera trabajos menores con respecto a su filmografía, aunque la creación de estos collages y vídeos desempeñara en él una importante función psicoterapéutica. *"Mientras mi obra más antigua, los dos libros, por su naturaleza tenían que ver más con lo físico, los collages caen dentro del ámbito emocional. Si te interesa esa longitud de onda, los collages lo representan claramente, y tú puedes tratar algunas cuestiones y solucionarlas".* Y concluye Clark: *"Lo que me parece más interesante es el hecho de usar el arte como terapia"*[55]. El malestar y el descontento continúan hostigando la vida y obra de Clark. Aunque aplaca su insatisfacción con estos trabajos, lo que desea en realidad -como se demostraría- es hacer cine.

Clark realiza *collages* con recortes de revistas y periódicos mezclados con algunas de sus fotografías, así como vídeo-instalaciones, para las cuales selecciona cortes de *talk shows* de televisión sobre adolescentes. Clark reedita estos programas en los que, por ejemplo, un joven explica cómo mató a su padre o un muchacho relata el *affaire* con su vecina treinta años mayor que él, y reduce cada caso a 13 ó 14 minutos. De entre sus *collages* en papel, destacaremos *The River Phoenix Book* (1994), una amalgama de fotografías del actor River Phoenix sacadas de diferentes revistas de adolescentes. *"Este collage* -le explicó a Gus Van Sant- *trata sobre la imagen seductora de los adolescentes en Hollywood y en publicidad en oposición a sus vidas reales"*[56]. Por su parte, Clark siente debilidad por el *collage* que elaboró relativo al caso real del asesinato de New Hampshire. Pamela Smart, una profesora de 22 años, que proveía de drogas y alcohol a algunos de sus alumnos, seduce a uno de ellos, virgen y de 15 años de edad, y le persuade para que mate a su marido. Para esta composición, Clark mezcla fotografías de jóvenes actores *sexys* extraídas de revistas con fotografías propias y el artículo recortado de la página de sucesos del periódico "*A este* collage *le llamé* The Perfect Childhood. *Porque ésta es la infancia perfecta ¿O acaso no te hubiera gustado follarte a una preciosa profesora de 22 años cuando tenías 15?"*[57].

The Perfect Chilhood | 1993

Un añito después de *1992* (aún disgustado con su oficio, esta vez el lapso creativo del Clark fotógrafo no es tan extenso como en las otras ocasio-

Tulsa: Shoot-up party. Larry Clark 1964.
Courtesy of the artist and Luhring Augustine, New York.

nes), Clark publica su cuarto *photobook* al que da el nombre de *The Perfect Childhood.* Esta serie se centra en la cuestión del impacto de los *mass media* en la adolescencia, una serie, por tanto, muy coherente con el tipo de trabajo que lleva a cabo para consumo exclusivo de un circuito artístico donde ya es una auténtica estrella, pues grandes instituciones como el Whitney Museum y el Guggenheim de Nueva York o The Museum of Contemporary Art de Los Ángeles atesoran sus piezas.

El libro está planteado como un ensayo fotográfico. Clark inyecta a su fotografía un chute de "mensaje", en detrimento del registro más sensitivo y estético que le había caracterizado hasta el momento. El modus operandi de Clark se ha sistematizado; trabaja con modelos directamente, muchachos que encuentra en la calle y a los que propone ir a posar a su estudio. Clark sigue siendo explícito en su muestrario del imaginario sexual de los adolescentes, fijando la atención por primera vez en la figura del *skater*, que será recurrente a partir de este momento. Así mismo, el libro también incluye montajes sobre *teen stars* masculinas, como Corey Haim, Matt Dillon, River Phoenix o Jay Ferguson. Clark tiene en este momento 50 años.

"I've always wanted to make films"

Vamos a abandonar a Clark en este punto, en 1995, año clave en que estrena su primera película, *Kids*. Desde aquí prácticamente le dejaremos

marchar y seguirá exultante, como un bulldog francés, desarrollando su rimbombante carrera cinematográfica. Su encuentro con el joven guionista y director Harmony Korine fue el estímulo que necesitaba para acometer esa idea que tanto tiempo llevaba acariciando de hacer una película.

A día de hoy Clark sigue haciendo esporádicas incursiones en el *art business*, en ocasiones reciclando material de su faceta de cineasta en exposiciones y libros (es el caso de las fotografías extraídas de *Kids*). Los críticos mentan a los fotógrafos Ryan McGinley y Terry Richardson como el heredero bicéfalo de Clark. En 2003, a propósito de su exposición *punk Picasso* -instalación de fotografías, texto y papelas (vacías) de heroína- el crítico de arte David Rimanelli observó que la actual obra de Clark *"is for groupies"*. Creo que esta aseveración predice lo que nos queda por ver de Clark fotógrafo: fidelidad a sus mismas formas y temas como valor de culto, respaldado por un público ferviente y estable. Clark barajará las mismas cartas, aunque haya otra sección del público que piense *"Estoy harto de la obsesión por los adolescentes de un hombre maduro"*[58].

Creo que a Clark le da un poco igual. No hace mucho comentaba que no le importaba si le dedicaban o no retrospectivas de sus fotografías y *collages*. Clark se ha entregado desde su primer film al medio que le apasiona, que es el cinematográfico, y que a la postre considera el medio ideal de culminación de su individualidad creativa: *"Siempre he sido un narrador, y siento que he hecho todo lo que podía con la fotografía. Estaba aburrido. He hecho varios libros, he hecho collages, y he hecho obras en todas las formas que explican historias... Pero siempre he sentido que mi obra es cinemática. Quiero decir, el primero proyecto que hice estaba pensado como una película. De hecho, recuerdo que quería que fuera una película, pero no pude hacerlo porque entonces no era un cineasta. Así que siempre he querido hacer películas. Se podría decir que es una extensión natural de toda mi obra"*[59]. Triunfo personal para Larry.

IMÁGENES EN MOVIMIENTO

Kids
24 Hour Party People

Violeta Kovacsics

1. Se abre

Kids (Kids, 1995) se abre con la pantalla en negro y bajo el ruido de los besos húmedos entre dos adolescentes, y se cierra con una frase que es una sentencia respecto a la propia película: *"¿Qué ha pasado?"*, se pregunta Casper, uno de los jóvenes protagonistas, tras una noche de fiesta alocada. La respuesta son veinticuatro horas -condensadas en hora y media de metraje- en las que aparentemente nada cambia, pues la película se presenta de forma eminentemente circular: se despierta a la mañana y termina a la siguiente, arranca con una pantalla en negro y comienza a cerrarse con esa misma imagen pero con un sonido bien distinto, el de los crujidos de un sofá mientras Casper fuerza a una chica, Jennie. Entre una imagen y otra se sitúa un retrato áspero de un grupo de adolescentes en la ciudad de Nueva York y un relato crudo sobre el sexo a esas edades que no propone redención alguna.

Kids 1995

Presentada en el Festival de Cannes de 1995, *Kids* ha vivido, desde entonces, bajo la etiqueta de la polémica. Su premisa así lo exige, pues refleja de forma abierta y sin concesiones la sexualidad entre menores. Una controversia que no supone una gran sorpresa. Kids es la suma de la escritura de Harmony Korine y de la cámara de Larry Clark. El primero debutaba como guionista y el segundo presentaba su ópera prima tras una larga carrera como fotógrafo. Ambos compartían una infancia convulsa y un mismo objetivo: hacer cine.

Su encuentro parece salido de una ficción: en el neoyorquino Washington Park, Clark conoce a un chico de 18 años que le habla de Robert Frank y de sus experiencias como asistente de arte en *Posibilidad de escape* (*Light Sleeper,* 1992) de Paul Schrader. Intercambian teléfonos. Clark vuelve a casa, y un año después, con el embrión de *Kids* ya en mente, recuerda al joven del parque y le propone que ponga en palabras su idea.

2. Se echa

De la unión de ambos nace *Kids,* que por un lado refleja la vocación de cronista visual que Clark llevaba años ejerciendo como fotógrafo, y por otro transcurre bajo la batuta del guión escrito por Korine. *Kids* bascula entre estos dos terrenos: las imágenes azarosas de las calles y apartamen-

Kids 1995

tos por los que deambulan los adolescentes y las pautas de un relato planteado de forma eminentemente lineal. La película arranca con Telly, un chico de 16 años conocido como el *cirujano de vírgenes*. Ése era el material que Larry Clark le brindó a Harmony Korine para que hiciera su guión. El resto salió de la escritura del joven genio. Cuando Jennie, una antigua conquista de Telly, descubre que éste le ha transmitido el virus del sida, decide recorrer distintos espacios de la ciudad en su busca, pues es el único chico con el que ha mantenido relaciones sexuales. El relato se desarrolla así bajo la sencilla fórmula del gato y el ratón: Telly va de un sitio a otro y Jennie, tras sus pasos. El final no puede ser otro que la reunión de ambos personajes en un mismo espacio.

La historia es de Korine y lo que vemos es puro Clark. Korine describe con palabras -incluso hace uso de la voz *over*-, mientras Clark se dedica a mostrar. Clark opta por el retrato -a menudo empático, jamás juzgador- de un día en la vida de esos chicos que Korine tamiza con una historia de búsqueda y encuentro.

Telly y Casper, amigos e inseparables. El primero tiene un objetivo claro: acostarse con niñas vírgenes. El segundo se muestra más disperso. Pero ambos recorren la ciudad de Nueva York, en una imagen que destapa el recuerdo de *Shadows* (1959) de John Cassavetes, que ejerce de máxima influencia sobre la ópera prima de Larry Clark. Kids transcurre a la sombra de Shadows, bajo los edificios de la misma ciudad, en calles y apartamentos, con la cámara siguiendo a sus personajes. La figura de Cassavetes atraviesa *Kids*, una película que en ningún momento rehúye dicho influjo. Pero mientras en *Shadows* el deambular es disperso, sin objetivo alguno, en *Kids* se traza un recorrido claro, hacia un final concreto. Si en *Shadows* los personajes prevalecen por encima de la historia, en *Kids* sucede de forma opuesta. La gran diferencia entre ambas óperas primas reside justamente en el guión: *"En un determinado momento yo le dije a Gus Van Sant que ya tenía todo preparado para poder hacer la película excepto el guión. Gus me dijo que hiciera la película sin guión. Pero yo le dije que para eso no tenía suficiente presupuesto, a lo que Gus me replicó que siempre se podía hacer con un presupuesto más barato"*[60]. Clark opta por un guión férreo sobre

el que transcurrirá su película, mientras *Shadows* se construye sobre el dibujo de los personajes. En su caso, no hay historia, sino caracteres que otorgan al film -quizá de manera demasiado tajante- el frágil concepto de la improvisación.

3. Se lame

Kids establece un cruce de encuentros. Clark conoce a Korine, que trabajó para Paul Schrader, que escribió para Martin Scorsese, que admiraba al fotógrafo Larry Clark. El director de *Taxi Driver* (*Taxi Driver,* 1976) no era el único seguidor de la obra estática de Clark, también Gus Van Sant quedó fascinado por su fotografía extrema, una mezcla de drogas y sexo en el ambiente juvenil de su ciudad natal, Tulsa. Van Sant contribuyó como productor a *Kids* -más como apoyo moral que económico-; y su director de fotografía en *Mi Idaho privado* (*My Own Private Idaho*, 1991), Eric Edwards, se encargó de las imágenes. Pero los niños de Larry Clark no poseen los flequillos arreglados y las suaves maneras de los de Van Sant. En vez de pasar el rato con videojuegos frente a hipnóticos *travellings* comandados por una *steady cam,* se dejan seducir por las drogas y por una incisiva cámara al hombro.

Los niños de *Kids* son callejeros, sudorosos, escupen y tuercen la boca mientras hablan del olor de una vagina. Sus sonidos resultan incómodos, como el de los besos del principio, o el del pene de Harold, un amigo negro de Casper y Telly, que se agita en un fuera de campo para demostrar sus dotes a las chicas. Sus calcetines son blancos -los de Telly, los de Jennie- y con la suela manchada. Son violentos y llenos de desprecio. Casper se enzarza en una pelea -que termina siendo multitudinaria- con un hombre contra el que choca en el parque mientras monta su *skateboard*. Ésta es quizá la secuencia más brutal del film, por encima de la violación de Casper a Jennie, por encima de la labia de Telly frente a cada una de las niñas a las que convence para que pierdan la virginidad. El hombre queda atrapado bajo la marabunta de jóvenes salvajes mientras suena, con cruel ironía, la canción *Casper The Friendly Ghost* de Daniel Johnston. El golpe final de Casper, rodado en un primer plano, precede a un escupitajo de Telly. Del abanico de perpetraciones radicales de los dos prota-

gonistas, ésta resulta la más dudosa. Los niños patean a los gatos o insultan a los gays, pero sin entrar en un discurso moralizante. Clark desprovee de juicio a sus jóvenes gamberros, es capaz de mostrar cómo pegan y, al mismo tiempo, cómo ofrecen dinero a un lisiado o un melocotón a una niña para que ésta a su vez lo desprecie tirándolo al suelo.

Clark muestra antes que explica, pues de esto ya se encarga el relato dispuesto por Korine. Sus niños son sólo una parte de la adolescencia, no una generalización. En una escena del film, Telly y Casper se cuelan en el metro, donde contemplan a otro niño que baila al sonido de una canción tradicional junto a sus padres. Clark se detiene sobre este personaje fugaz y deja así apuntada la idea de que existen más niños, de que sólo está proponiendo una de sus posibilidades. Sus niños no danzan en el metro para pasar el platillo, sino que saltan en *skateboard*, beben, fuman y piensan en el sexo.

Clark siguió una de las enseñanzas de Cassavetes a la hora de plantear un rodaje con dos cámaras. Esto le permitió captar algunos gestos azarosos de sus actores: *"Me gusta rodar con dos cámaras, porque te puedes permitir una serie de cosas en el instante. Al final de* Kids, *en el momento de la violación a Chloë Sevigny, hay un ángulo principal que no varía. La escena es larga. Habría sido intolerable si no hubiese ofrecido ninguna opción al espectador. Gracias a la segunda cámara, pude filmar la imagen de un niño a su lado que se movía a causa de las sacudidas sobre el sofá. Era un momento genial, ese crío era un figurante que se había dormido en el plató, yo lo llevé en brazos hasta el sofá y él no se despertó. Eso no es improvisación, sino adaptación o atención"*[61].

Esta necesidad de captar el gesto, de filmación próxima e incisiva, se traduce en una utilización precisa de la cámara al hombro manejada por Edwards. En este sentido, *Kids* tiene más voluntad de mostrar que su hermana mayor, *Ken Park* (2003), la película que en su origen estaba pensada para ser el debut de Clark en el cine. Estos dos films -cuyos guiones son los únicos, hasta el momento, en la filmografía del director firmados por Korine- son tan parientes como lejanos el uno del otro. De hecho, pueden ser vistos como las dos caras de una misma moneda. Mientras *Ken Park* se construye sobre adolescentes acompañados por sus padres, *Kids* discurre bajo la ausencia de los progenitores -sólo la madre

Kids 1995

de Telly tiene una aparición fugaz y pasiva-. De la misma manera, ambas películas proponen sendos triángulos en sus finales. En *Ken Park*, en forma de trío amoroso que representa una suerte de edén sexual para los adolescentes; en *Kids*, en cambio, el edén y el triángulo resultan algo más perversos: Telly contagia a Jennie del sida y luego ésta es violada por su amigo Casper, con lo que existe la posibilidad que éste también contraiga el virus.

Telly deviene así el motor de la historia, Casper lo acompaña y Jennie los persigue, en una línea recta que terminará en el encuentro entre los tres. Cuando finalmente Jennie logra dar con Telly, decide no intervenir; lo ve con otra chica, a punto de extender el virus en una nueva virgen. Es el punto final de la jornada, el momento álgido, el resultado de una noche de fiesta corrosiva.

4. Se fuma

Larry Clark optó por actores no profesionales, la mayoría de los cuales han terminado haciendo carrera en la gran pantalla. Leo Fitzpatrick (Telly) se ha convertido en un actor recurrente del cine alternativo y Rosario Dawson (que interpreta a la amiga de Jennie) en una de las nuevas estrellas de origen latino; pero si *Kids* destapó un icono este fue Chloë

Sevigny (Jennie), que atraviesa gran parte del cine independiente norteamericano con papeles no menos polémicos que el de su debut: desde la amante de una joven travesti en *Boys Don't Cry* (*Boys Don't Cry*, 1999) de Kimberly Peirce hasta la chica que le hace una felación a Vincent Gallo en un controvertido primer plano de *The Brown Bunny* (V. Gallo, 2003). Sevigny aparece también en las películas dirigidas por Harmony Korine: *Gummo* (*Gummo,* 1997) y *julien donkey-boy* (*julien donkey-boy*, 1999), donde comparte pantalla con el director alemán Werner Herzog. Por su parte, Korine interpreta un pequeño papel en *Kids*, como amigo de Jennie, a quien ofrece unas pastillas en una discoteca. Dicha intervención fue resultado de una casualidad -un actor que finalmente no apareció el día del rodaje- pero Korine acaba dando vida al personaje que muestra a Jennie un grupo de jóvenes en plena orgía, emulando su rol como guionista y testigo de la historia.

En el parque, Casper se dispone a liar un porro con la ayuda de otro chico. Vemos y oímos las distintas fases: se abre el puro, se echa la marihuana, se lame el papel y se fuma. La cámara se acerca sin miedo a sus personajes y la escena da paso a una demostración de tintes didácticos.

En una entrevista para 'Cahiers du cinéma', Larry Clark afirmaba que *"si aquello que muestran las imágenes forma parte de la vida, en el contexto de una historia, si no es gratuito, si realmente está bien hecho, entonces se puede mostrar todo"*[62] . Una declaración que manifiesta tanto el ímpetu como la irreverencia de uno de los directores claves en situar la adolescencia en el mapa del cine norteamericano.

Al final del edén

Tutoría sobre el lado salvaje

Joan Pons

Contemplada dentro del conjunto de la obra de Larry Clark, *Al final del edén* (*Another Day in Paradise,* 1997) puede parecer una excepción. Y ésa es una sensación relativamente engañosa. Es cierto que esta película posee una serie de aspectos que la diferencian del resto de su filmografía, pero encaja perfectamente dentro de sus contenidos y posicionamientos habituales. Aunque, probablemente, se inscriba mejor dentro del discurso fotográfico de Clark que dentro del cinematográfico. Dicho de otra forma: la factura más clásica y convencional de este film se aparta de *Kids* o *Ken Park* (quizá no tanto de la de *Bully*), pero el temario que articula es prácticamente el mismo (básicamente, el adiós a la inocencia por la vía de la marginalidad y lo prohibido), aunque en esta ocasión acuda a él, a priori, de forma menos libre y provocadora.

¿Es *Al final del edén*, pues, una salida de tono dentro de un todo? Pues sí y no. Si consideramos a Larry Clark como un ilustrador de la vida en los márgenes de lo legal y lo moral, este film está en sintonía con todas sus propuestas. Hay, simplemente, un cambio de contexto respecto al resto de sus películas: en este caso la acción se sitúa en los años setenta, década en que desarrolló su carrera como fotógrafo capturando en imágenes a delincuentes, yonquis, chulos, prostitutas y en general personajes desclasados. Así que, en cierta medida, *Al final del edén* recrea un imaginario que Clark ya tenía y que concordaba tangencialmente con films como *Taxi Driver* (*Taxi Driver;* Martin Scorsese, 1976), *La ley de la calle* (*Rumble Fish;* Francis Ford Coppola, 1983) y muy especialmente *Drugstore Cowboy* (*Drugstore Cowboy*; Gus Van Sant, 1989). Está contextualización en el pasado acarrea asimismo una modificación respecto a la mirada del sujeto (Clark) sobre el objeto de sus películas: está vez sus personajes no parecen provenir de una anodina vida de clase media en la que pueden tener todo lo que quieran a su alcance pero se lanzan desde

Al final del edén 1997

la inconsciencia o el hastío al hedonismo extremo; esta vez los personajes realmente son marginados provenientes de los estratos más bajos de la sociedad (lo que en Estados Unidos se conoce por *white trash*) a los que quizá no les queda otra salida.

Larry Clark acostumbra a hablar en sus películas sobre la iniciación al sexo, la violencia o las drogas en el estadio de la adolescencia. Pero rara vez intenta ir más allá de lo que muestra. En *Al final del edén* da respuesta a las preguntas que en el resto de sus films quedan en el aire (y quizá por eso pueden resultar más interesantes para cierto tipo de espectador): ¿por qué se comportan así estos críos?; ¿cómo, cuándo y dónde han empezado?; ¿con quién han aprendido (si es que hay alguien)?... Adaptando *Another Day in Paradise*, el libro autobiográfico de Eddie Little, Larry Clark parece ofrecer motivos y circunstancias a este comportamiento. De hecho, vehicula su discurso en torno a un proceso de enseñanza en que un delincuente adulto, Mel (James Woods, también productor del film), instruye a un joven, Bobbie (Vincent Kartheiser), en la vida salvaje. Así que la principal diferencia entre esta película y el resto de obras de Clark es su carácter más explicativo y la integración de los

contenidos y acciones de los personajes dentro de una lógica de causa-efecto.

Hay más variaciones en *Al final del edén* respecto a las otras películas de Clark. Algunas son de carácter más anecdótico: el título es mucho más metafórico (y casi irónico) que el del resto de su films (más literales, aunque con algo de abstracción); y otras son más sustantivas: la puesta en imágenes y la narración se encauzan aquí dentro de unos márgenes más clásicos. Estamos ante una película de fugitivos (de *desperados*, como se dice en el film) *on the road*. Un croquis argumental casi institucionalizado en el que una pareja de delincuentes, a su vez pareja sentimental, inician un itinerario físico y moral cometiendo delitos allí por donde pasan.

Así que en este film tan claramente de género se nota más el artificio de la ficción y produce menos extrañeza que otras obras de Clark. Pero quizá por eso el tipo de contenidos que acostumbra a manejar dentro de este continente depara una saludable tercera vía que cuestiona las fronteras entre el cine convencional y el cine alternativo. Porque a este esquema tan reconocible, heredado de *Los amantes de la noche* (*They Live by Night;* Nicholas Ray, 1948), *El demonio de las armas* (*Gun Crazy*; Joseph H. Lewis, 1949), *Bonnie y Clyde* (*Bonnie and Clyde;* Arthur Penn, 1967) o *Malas tierras* (*Badlands*; Terrence Malick, 1973), y más o menos contemporáneo a otras obras menos ilustres como *Amor a quemarropa* (*True Romance;* Tony Scott, 1993), *Asesinos natos* (*Natural Born Killers;* Oliver Stone, 1994) o, la más similar de todas, *Kalifornia* (*Kalifornia;* Dominic Sena, 1993), se le introduce una variante: desdoblar la pareja criminal con dos jóvenes pasajeros en el asiento trasero del coche con los que se establece un atractivo juego de espejos. Lo más sugerente, pues, del extraño y peligroso viaje que emprenden estas dos parejas son las relaciones que se establecen entre ellos: tanto las de los mayores con los jóvenes, como las de los hombres con las mujeres. Es decir, tanto en vertical como en horizontal.

Cómo andar torcido

El tronco argumental de *Al final del edén* crece a partir de una relación maestro-pupilo entre Mel y Bobbie. Mel es un delincuente cuarentón que

Al final del edén 1997

no conoce otra vida que no sea la criminal. Trafica con armas y todo tipo de drogas (que también consume), comete robos allí donde surja la oportunidad y coloca la palabra *fuck* en cada frase que sale de su boca. La casualidad quiere que su camino se cruce con el de Bobbie: postrado en la cama tras recibir una paliza de un guardia de seguridad que lo atrapó asaltando unas máquinas expendedoras, los amigos de Bobbie llaman a "tío Mel" para que lo sane sin pasar por la sala de urgencias. Así que, la primera vez que Mel encuentra a Bobbie, ya se inocula de forma venenosa en su vida mediante un chute de heroína que, a falta de morfina, le suministra para que supere el dolor. A partir de ese momento, Mel intuye que Bobbie tiene un potencial como maleante del que puede sacar provecho y lo adopta como alumno, como cómplice y casi como hijo. Así que empieza a impartir sus lecciones privadas sobre el modus vivendi del delincuente desde la práctica, integrándole en todos sus siguientes golpes.

Si nos fijamos en cómo se orientan los vectores de esta relación entre Mel y Bobbie, podemos llegar a muy curiosas conclusiones. Para Mel, Bobbie es claramente un aprendiz, un bloque de barro a moldear, casi un capricho pasajero que abandonará cuando le convenga. No obstante,

también ve en el chico un reflejo de lo que él fue (y cree seguir siendo: *"Nunca desees hacerte mayor"*, dice) y probablemente una solución de continuidad para un modelo de vida, el suyo, que siempre está expuesto al peligro y por tanto al fin. Así que las clases sobre supervivencia y los millones de consejos que Mel le da a Bobbie (en una verborrea desbordante a mayor gloria del veloz palabreo de James Woods, que en muchas secuencias, como cuando le enseña a disparar, da rienda suelta a la improvisación) en realidad es como si se los estuviera dando a sí mismo.

Para Bobbie, en cambio, Mel es algo más que un maestro. Es, obviamente, alguien a quien admirar, un profesional de quien aprender el oficio y un sujeto que es mucho mejor no tener como enemigo (aunque probablemente tampoco como amigo). Mel es visto como mentor y figura paterna que promete una vida de emociones mucho más apetecible que la de una persona corriente, aunque con letra pequeña (*"Si no te gusta el riesgo, cambia de profesión. Sé camarero"*, le suelta).

Es esta relación intergeneracional la que enriquece el discurso de *Al final del edén*. Al menos, se esboza una respuesta a la pregunta ¿dónde están los adultos en otros films de Clark? Claramente, Bobbie es el clásico joven de las películas del director de Tulsa: se ha rebelado contra su familia y no se trata con personas mayores que él... hasta que encuentra a una que, en realidad, no se comporta como un adulto. Así que el *gap* generacional que parece haber en los films de Clark, aunque permanezca fuera de campo en todos los sentidos, sigue presente en este título. Pero con matices: los adolescentes rechazan la familia que les ha tocado (y se comportan de forma totalmente censurable para ésta) y la sustituyen por otra que han elegido ellos mismos.

¿Presencia complementaria?

Está claro que la relación entre Mel y Bobbie tiene mucho de circunstancial, de impulsiva, y está condenada al deterioro sino a algo peor. Por eso es interesante el papel que juegan las dos *partenaires,* Sid (Melanie Griffith) y Rosie (Natasha Gregson Wagner), de estos dos delincuentes. Y digo *partenaires* porque, en principio, su participación dentro de esta aventura es puramente secundaria; casi son tratadas como un bulto.

Inicialmente, su presencia confiere a la historia un extraño parecido a unas vacaciones disfuncionales, incluso a un negocio familiar bizarro. Aunque, a medida que los acontecimientos se van volviendo más trágicos y van erosionando la relación entre los cuatro, el rol de Sid y Rosie será el de la punzada de la conciencia. Y al final, sus reacciones ante los conflictos acabarán por ser determinantes para la trama.

Aunque Mel considera está asociación de conveniencia como *"una cuestión de supervivencia, no de amor o de amistad"*, su pareja no puede evitar construir una relación mucho más similar a la de una madre con sus hijos, viendo en Bobbie y Rosie algo más que unos compañeros de juerga y fechorías que se sienten fascinados por ellos como modelo a seguir. La sombra de la otra vida que podría haber llevado de haber podido tener hijos se engrandece cuando Rosie anuncia estar embarazada. Así que Sid es la primera que siente la llamada de la responsabilidad y tiene la revelación de que todo va a terminar mal (*"Madre mía, en qué nos hemos metido"*, exclama).

Cansada de jugar a Bonnie & Clyde y cada vez más insegura respecto a su papel como formadora de otra pareja como la que componen ella y Mel (aunque en principio instruye a Rosie en el mundo de "las agujas"), Sid advierte el final de la química entre los cuatro e intenta convencer, en balde, a su pareja para que libere a los jóvenes. Consciente de su patetismo, no quiere que dentro de veinte años Bobbie y Rosie sean como ellos. Así que al final sus decisiones son mucho más compasivas y empáticas con los jóvenes que con su pareja, a la que, según como, acaba traicionando.

Por su parte, Rosie es la figura más frágil de todo el grupo. Se cuela en este tinglado de rondón, dejándose llevar, y sus actos no parecen tener nunca una reflexión detrás. Ella será la víctima del tren de vida al que se quiere subir Bobbie, con quien intenta estrechar una relación que se va volviendo imposible. Progresivamente desamparada, Rosie buscara protección y consuelo en Sid, que sí aceptará el rol materno ante las situaciones más dramáticas.

La mirada púdica

A pesar de estar recortada (la última edición en DVD presenta el *director's cut*), *Al final del edén* es la película más pudorosa de Larry Clark. Entiendo que esta contención es positiva, si consideramos que el resto de

Al final del edén 1997

su obra a veces peca de truculencia, de sensacionalismo y de preferir mostrar explícitamente lo que aquí se sugiere implícitamente. *Al final del edén* no es el cine de *shock* al que Clark nos ha habituado cuando filma guiones de Harmony Korine. Ni bordea la moralina que se puede desprender del resto de sus películas, donde a menudo la ficción castiga el comportamiento descarriado de los protagonistas (al menos aquí hay esperanza para Bobbie). Se trata, pues, de un thriller calmo con más empaque en las secuencias íntimas que en las de acción. Y aún siendo un film de estética más ortodoxa, posee fragmentos de mucha fuerza iconográfica: Bobbie sin camiseta contemplando la nieve de un televisor; el detalle de Sid chutándose en la ingle; el plano subjetivo de Bobbie malherido viendo cómo el reverendo traficante de armas le lleva en brazos; una mancha de humedad en el techo; Lou Diamond Phillips, una loca repeinada, fumando; Rosie plegada sobre sí misma a un costado de la cama de un motel; Bobbie huyendo hacia el crepúsculo a través de un campo de maíz. En planos como éstos es donde reside la poética de *Al final del edén* y la fascinación de Larry Clark por la imagen de belleza turbadora.

Bully y Ken Park
El fin y el medio

Lope Serrano

"La pasión destructiva es una pasión creativa".
Mijail Alexandrovich Bakunin

"Everything in America is sex and everything is sold with sex. Look at advertising, fashion, magazines, TV and everything, man. I do it and people get upset. You can make comedies and jokes about but the minute you take it seriously people tend to jump on you".
Larry Clark

Dos películas opuestas

Dirigidas en el lapso de nueve meses, *Bully* (2001) y *Ken Park* (2002) forman un díptico desconcertante. Ante un mismo objeto de deseo, Larry Clark propone dos miradas opuestas, aunque una de ellas es compartida con Ed Lachman, el codirector de *Ken Park*. En *Bully*, los adolescentes que tanto le fascinan son estúpidos, patosos y gritones, no ofrecen nada mejor que lo que les rodea, son problemáticos porque no saben encontrar la salida y acaban mal. En *Ken Park*, sin embargo, esos mismos adolescentes son los depositarios de la esperanza ante un mundo viejo e hipócrita, son más listos, más sensibles y más valientes que sus progenitores, son la solución porque son capaces de imaginar un sitio mejor. Aunque cueste aceptar esta gastada dicotomía, no sería descabellado dar a este antagonismo los términos de conservador y progresista, sobre todo cuando los conflictos que se plantean son generacionales. Conservadora es la mirada que sanciona a los que promueven el cambio y ésa es la conclusión a que se llega después de ver cómo se las maneja un grupo de chavales californianos para acabar con el hostigamiento (*bullying*) a que es

sometido uno de ellos. Los jóvenes de *Bully* son tan miserables como sus padres, incluso más aún, por tontos. Todo lo que hacen es apresurado, está mal organizado, es una copia del comportamiento visto, es feo. Se unen movidos por un rencor de oídas, se juntan en torno a una idea difusa y se traicionan a las primeras de cambio. Se aniquilan sin saberlo, se sienten juntos porque tienen un descapotable. ¿Quién puede confiar en ellos? ¿Quién les puede querer si ellos mismos se detestan? ¿Qué rastro de belleza se puede seguir por ahí? En *Ken Park* ocurre todo lo contrario; los adolescentes se rebelan contra la incomprensión adulta, actúan movidos por un instinto de comunión superior al de la "pandilla", que es el sexo en grupo antes que el descapotable en grupo. Son valientes porque hacen lo que dicen, aunque no sepan lo que hacen. Y es en esa fortaleza del instinto donde florece la belleza. Un ideal romántico que toma, sin embargo, una forma armónica, luminosa, neoclásica. Son originales, no imitan a los mayores, son guapos. Todo esto, sin embargo, son juicios y Godard citaba a Picasso para recordar que sólo se juzga cuando no se sabe. Lo que debemos dilucidar, por tanto, es de qué forma representan *Bully* y *Ken Park* dos ideas tan opuestas. Como siempre, la respuesta está en el viento.

Arranque narrativo y punto de vista

Ken Park era la primera película que Larry Clark tuvo en mente. Después de trabajar con Harmony Korine en *Kids* (1995), pensó que sería buena idea volverle a dar el primer material a Korine para que escribiera el guión; y siguiendo los consejos de Ed Lachman, su director de fotografía y coayudante en la dirección, así lo hizo. Hay que atribuir a Korine, entonces, los diálogos y la estructura narrativa del film, organizada en torno a cinco amigos, Claude (Stephen Jasso), Tate (James Ransone), Peaches (Tiffany Limos), Shawn (James Bullard) y Ken Park (Adam Chubbuck), a quienes nunca vemos del todo juntos. El primero en aparecer es Ken Park, "capullo" (*crap neck*) en inglés al revés. Tras llegar en monopatín a un parque, Ken Park saca su cámara de vídeo y filma su suicidio. Shawn, uno de sus amigos, lo presenta en off con retratos fotográficos: *"Éste es 'capullo' a los 11 años. Su madre dice que lo enterraron con su*

Bully 2001

cazadora de la suerte. Que no encuentra su cepillo de dientes. Que siente su espíritu". Seguidamente, aparece una foto del grupo en la que falta Ken. Están de fiesta. Planos cortos de la fotografía de grupo. Shawn se presenta, presenta a sus amigos y el lugar donde viven. Aparece el crédito "Shawn", una foto suya, y es entonces cuando la voz narradora pasa a Claude, que nos habla de Shawn: *"Es joven pero es listo. Una vez le tiramos una pelota a una vieja desde el coche y nos hizo parar y le pidió perdón".* Entonces, desaparece la voz en off y vemos, por panorámica, cómo Shawn tiene retenido a su hermano pequeño en el suelo de su habitación mientras le obliga a decirle que le quiere. Sólo con estos cuatro minutos y medio, Korine establece un estilo narrativo de contrapunto que Clark y Lachman respetan en la puesta en imagen; mostrar un suicidio con sonrisa previa, poner una foto de Ken a los 11 años y escribir: *"Su madre dice que lo enterraron con su cazadora de la suerte. Que no encuentra su cepillo de dientes. Que siente su espíritu";* mostrar en silencio una foto de una fiesta y hablar de ellos mismos; escribir la anécdota de la abuela, la pelota y el perdón y después mostrar a Shawn abusando de su hermano para conseguir que le diga que le quiere o sencillamente jugar con el nombre invertido de su protagonista… Es este contrapunto, esta disposición a unir lo

tierno y lo terrible lo que consigue ese efecto sublime que definieron Kant [63] o Schiller[64] . Por un lado Korine dispone dos actos con violencia desigual, un suicidio y una riña, y los rodea de palabras tiernas que hablan de la confidencia (*"escuchad, os cuento un secreto"*), la narración alternada y a escondidas (*"éste es mi amigo, éste soy yo"*), el cepillo de dientes, la cazadora de la suerte, y de un hermano mayor que pide amor a tortas. Clark y Lachman, como responsables de la puesta en imágenes y sonidos, respetan ese conflicto y alternan una primera secuencia de presentación dinámica, ruidosa y luminosa (créditos sobre *travellings* de *Ken Park* llegando en monopatín al parque y un tema de punk-rock) con la siguiente del suicidio, explícita, cruda, sin fuera de campo, repitiendo el disparo a través de las imágenes grabadas en vídeo, más una tercera silenciosa e íntima con fotografías fijas y voces en off, y una última, la de la pelea fraternal en la habitación compartida, bañada por una luz cálida a pesar de todo.

Este gusto por lo sublime no aparece por ningún lado en la escritura de *Bully*, película donde todos los golpes dramáticos parecen percutir desde un solo punto y hacia un solo punto. Ni punto de vista repartido, ni silencios combinados con ruido ni *"altas encinas ni sombrías soledades en el bosque sagrado*". Desde el principio, Clark y su guionista Zachary Long ponen en primer término el conflicto central del maltrato de Marty (Brad Renfro) por parte de Bobby (Nick Dahl) y dan a sus personajes un perfil dramático convencional, estricto, más atento a las dualidades psicológicas del rol[65] clásico respecto al hostigamiento de Marty (activo/pasivo, influenciador/autónomo, modificador/conservador) que a esa escritura suelta, indirecta y de contrapunto con la que Korine iniciaba su narración en *Ken Park* hacia no se sabe aún dónde. En *Bully*, la estructura es dominante y rectilínea porque lo que mueve a la escritura no es el retrato de los personajes sino la suma encadenada de anécdotas (Marty y Lisa se conocen en el supermercado, follan, se enamoran, queda embarazada…), el tema (Marty es hostigado por Bobby) y la solución dramática (hay que matar a Bobby). Por eso el devenir hacia el que los personajes deben encaminarse se construye con la prisa de la necesidad de una misión, de un plot -*"Es Bobby"*, dice explícitamente a cámara la novia de

Marty, Lisa (Rachel Miner), refiriéndose al culpable de la situación y dejando claro cuál es el objetivo a seguir-, y no con la pausa de la contemplación (las fotos de presentación en *Ken Park*). Si Korine reparte el punto de vista, es porque cree que la verdad es relativa y sólo el lenguaje es absoluto[66] , que la belleza no reside en defender causas justas sino en buscar la forma exacta de representar las cosas (*"ce n'est pas une image juste, c'est juste une image",* es el aforismo de Godard), que la imagen es el fin y no el medio, que, estéticamente, la narración es inferior al retrato y el retrato lo es al autorretrato, aunque éste sea ficticio. Algo a lo que Clark también debe de ser sensible pues es fotógrafo y no dramaturgo. Cuanto más cerca se está de alguien más fácil resulta hacer foco, más emoción puede surgir del detalle. Hasta cierto punto, claro, pues la exactitud es un misterio.

Esta estrategia narrativa que se practica en la apertura, la de dejar en segundo término el rastro del suspense (¿por qué se pega un tiro Ken Park?) por el procedimiento de no encerrarse en la anécdota ni abrirse a la investigación, la practica Korine a lo largo de todo el guión, que no tiene una estructura temporal clara (¿es la última escena posterior a las anteriores?) ni practica tampoco ese virtuosismo de la casualidad según el cual todas las historias con varios personajes deben tener ecos y con-

Bully 2001

tactos continuos que nos remitan a una unidad de grupo, a una unidad de tema: los amigos de Ken Park lo son sin compartir apenas escenas, casi ni se citan entre ellos, los personajes son antes seres (y vuelve aquí la idea del retrato) que personajes, como querría la dramaturgia. Y por ello tienen cabida los gestos tiernos y salvajes de lo sublime bajo un mismo techo (la escena de sexo de Peaches y su amigo, y la venganza del padre que los pilla in fraganti; los insultos de Tate hacia sus abuelos por hacer trampas en el *Scrabble* y la escena siguiente en la que habla afectuosamente con las niñas que fuera juegan a la cuerda o el asesinato final de la abuela con un cuchillo aún untado por el pastel hecho precisamente por la propia abuela).

En *Bully*, sin embargo, no hay pasión por el retrato ni gusto por lo sublime; los cuerpos quedan inertes cuando la trama descansa, son marionetas de cuchipanda. La secuencia de montaje que describe las diferentes inquietudes de los miembros de la pandilla después del asesinato es un buen ejemplo: Clark combina una sucesión de panorámicas y primeros planos de los asesinos y el padre de la víctima para transmitir la angustia de sus personajes, y esa técnica retratística resulta anodina, falsa, como si se tratase de un simulacro. Los personajes de *Bully* son jóvenes, sí, pero movidos por una mente adulta que los utiliza en beneficio de la trama, que los crea como excusa para la acción, que desprecia su inventiva y su extrañeza. Por eso son tan estúpidos, porque ellos no son, en el fondo, los sujetos sino los objetos de la narración. Por eso su sexo es medio (Ali folla con Bobby para que lo maten, Bobby folla con Ali para *matarla*) y no fin.

Las personas del sexo y su luz

Resulta sorprendente que la mayoría de comentarios despectivos con respecto a *Ken Park* hagan hincapié en la aparición de escenas sexuales en el film, consideradas oportunistas, aparatosas, demasiado crudas. En el film hay cuatro escenas de sexo consentido -la escena de sexo oral entre Shawn y Rhonda (Maeve Quinlan), la madre de su novia; la masturbación de Tate; los preámbulos entre Peaches y su amigo; y la escena final de sexo entre Claude, Shawn y Peaches- y un conato de abuso sexual del padre de

Claude hacia su hijo. No hay motivo, pues, para considerar que el sexo sea el problema, sino más bien la solución. Clark, Lachman y Korine ofrecen a sus personajes momentos de placer que les resarcen del malestar que les genera su desorientación o su conflicto con el mundo adulto. Escenas de sexo bañadas en una luz cálida, exterior, silenciosa, amable, con dominantes verdes [67] y azules [68] en los momentos más álgidos.

El sexo representado en el film es esa isla del paraíso de la que habla Claude, un lugar utópico donde el sexo no tiene consecuencias, no es un medio, una vez más, sino un fin. Clark y Lachman representan el sexo de manera precisa y conmovida, mueven la cámara en relación a la mano que acaricia, no sólo al genital que es acariciado, cómo hace la pornografía comercial; filman también los márgenes, el lecho deshecho y el abrazo después del orgasmo, hacen panorámicas para unir la placidez del sexo con la tranquilidad de la luz exterior, contemplan los diálogos alrededor del sexo como parte del sexo en sí y así lo cómico (*"El coño os huele igual". "¿Sí?". "Sí, pero tú eres mejor en la cama". "¿Lo soy?". "Sí". "Bueno, soy mayor, tengo más experiencia". "Lo sé. Eso me gusta". "¿Sí?". "Sí".* Éste es el diálogo entre Shawn y Rhonda, la madre de su novia, después de tener sexo) deviene tierno y explica las lágrimas de Rhonda cuando ella llora ligeramente y le acaricia la mano a Shawn.

Flaubert decía que no hay temas bellos ni temas vulgares, que desde el punto de vista del arte puro no hay tema ninguno, que el estilo por sí solo es una manera absoluta de ver las cosas. Ese pensamiento se plasma en el sexo de *Ken Park*: no es la capacidad que tienen los objetos (un pene erecto) de ser llamativos lo que fascina, no es la radicalidad del tema (un chaval se acuesta con la madre de su novia, otro se masturba ahogándose, otros dos follan con las manos atadas al cabezal, tres se juntan) lo que atrae, es el gusto por cubrir también los márgenes, por dar luz caliente y tiempo justo a los planos, por hacer también hablar y jugar con almohadas a los amantes. Toda esa apacibilidad salta por los aires en *Bully*. El primer plano del film es indicativo: *"Quiero que me comas la polla. Quiero que me chupes los huevos"*, dice Marty con cara amenazadora mientras habla por teléfono. El sexo es un arma en *Bully*, un medio y no un fin: Ali se hace masajear por el primo de Lisa para que vaya a buscar los bates de

béisbol, Ali se deja follar por Bobby para que lo intenten matar por la espalda la primera vez, Bobby viola a Ali mientras le obliga a ver imágenes de sexo que no le gustan, Marty se desnuda por dinero en la discoteca… Hay también sexo feliz por momentos, como cuando Lisa y Marty celebran unidos sobre la cama la muerte de Bobby, pero el sexo ahí es antes un escenario donde se consume la trama que el tema en sí. ¿Quién es el dueño del placer en *Bully?* ¿Quién enuncia "este sexo es mío"? Quizás el guionista Zachary Long, para quien el sexo, como las armas, es también herramienta ideológica de trabajo, pero nunca los personajes ni el fotógrafo, que nada viven en primera persona. Es justamente este sexo sin persona al que se refiere Clark cuando critica el uso del sexo como medio y reclama el derecho a plantearlo como fin: *"Puedes hacer comedias y chistes al respecto, pero en el momento en que te lo tomas (el sexo) en serio la gente te salta encima".* Y por eso sorprende tanto que una película sin personas como *Bully* sea suya.

Sobre los epílogos y la violencia

En los epílogos de los dos films podemos encontrar el corolario de nuestra tesis. El final de *Bully* es tragicómico, con esos aires de "película basada en hechos reales" que tan satisfecha se siente cuando nos anuncia al final de la película un final más allá de la narración del tipo "y fueron condenados a tantos años de cárcel y murieron en la silla eléctrica…", como si necesitase de una prórroga para ser aún más significativa. En convenciones como éstas, la película revela finalmente su desinterés por los misterios de la observación particular y su impaciencia por llegar al final sin detenerse en el camino. Sentados como ganado ante el veredicto final, los personajes de *Bully* vuelven a ser esas marionetas sin vida que resultan patéticas cuando su amo las abandona, cuando la trama no les da motivos. Como marionetas, existen en la medida en que son útiles para un espectáculo y cuando el espectáculo concluye, decaen, son sólo tela. Es por eso que la violencia en *Bully*, los maltratos, el asesinato, las broncas entre los chicos, acaban sonando a cuento chino. Porque no es una violencia que se dé por la imagen, sino a través de ella. La violencia efectiva se da por su carácter traumático, inadecuado, obsceno. El efecto vio-

lento no es el de representar una venganza, sino el de representar un asesinato mientras la víctima le dice al asesino *"¡Te quiero!",* como ocurre cuando Tate acuchilla a su abuela en *Ken Park*. Esa violencia intelectual, pues, nace de la confrontación de dos ideas lógicamente incompatibles, es la violencia conseguida por la imagen y no a través de ella. En otras palabras, no es violenta porque represente un acto violento sino porque representa algo inexplicable. Es lo que los surrealistas escribieron en su manifiesto: *"La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas"*. Una vez más, el fin (el arte por el arte) en oposición al medio (el arte como representación), el estilo frente al tema. Igualmente, la conclusión de *Ken Park* responde a la misma naturaleza. Ante la pregunta de su novia embarazada sobre si le gustaría que su madre hubiese abortado estando embarazada de él, Korine, o sea Ken Park, responde con una pantalla en negro.

Robert Bresson escribió un bello adagio sobre el valor de la observación: *"No hay que buscar, hay que esperar"*. Está claro en cuál de las dos películas buscó Larry Clark un efecto y en cual supo esperar a que las cosas pasaran.

Ken Park 2002

Teenage Caveman

Adolescentes desnudos con un monstruo

Ramón Ayala

Dentro de la obra de Larry Clark *Teenage Caveman* (2002, editada en DVD en nuestro país como *El regreso a las cavernas*) parece una gamberrada. Y seguramente lo es, pero dice a la vez mucho del resto de su trabajo. Si uno se entretiene en sacarle punta a esta película que HBO emitió como gran estreno (ojito) a las tres de la mañana, se dará cuenta de que Clark dice cosas, o por lo menos intenta decirlas, en un formato que no le es propio.

Clark realizó esta película por encargo de Creature Features, una productora californiana dirigida por el creador de efectos especiales especializado en monstruos Stan Winston, la prolífica actriz Colleen Camp, y Lou Arkoff, hijo de Samuel Z. Arkoff. El caso es que podían elegir entre el antiguo y extensísimo catálogo de Arkoff padre, capo de American

Teenage Caveman 2002

International Pictures, un pequeño estudio que a lo largo de los años cincuenta, sesenta y setenta produjo muchas películas de serie B que acababan en autocines o como relleno de dobles sesiones. Creature Features llegó a un acuerdo con la cadena de televisión por cable HBO para que exhibiera estos remakes[69]. Clark escogió *Teenage Caveman* como su Creature Feature. La película original (editada en DVD con el subtítulo *Yo fui un cavernícola adolescente*), fue dirigida y producida por Roger Corman en 1958 reciclando metraje de otras películas y reaprovechando planos. Narra la historia de unos cavernícolas peinados con gomina que hablan inglés y van muy bien afeitados. Son cazadores y viven en unas cuevas bajo una estricta ley recibida generación tras generación. Tienen prohibido adentrarse más allá del río. Sin embargo, el "adolescente" protagonista [70] decide aventurarse a explorar el territorio tabú para encontrar respuestas a su falta de fe en las leyes irracionales de su clan. Tras unos cuantos giros de guión y algunos monstruos/dinosaurios de broma llega al territorio prohibido donde descubre a un misterioso humanoide cruce entre moscardón e indigente de las praderas. Más tarde, los caver-

Teenage Caveman 2002

nícolas radicales matan al hombre-moscardón con el que el adolescente intenta establecer comunicación. El humanoide era un anciano en un traje de seguridad nuclear. Un superviviente de una guerra atómica entre superpotencias que ha llevado a la humanidad de nuevo a las cavernas.

Un gran paso para la humanidad

Este final con voluntad de sorpresa es el punto de partida de la película de Clark. Desde el principio sabemos que viven en una realidad post-hecatombe. Aquí el brujo de la tribu es un predicador pseudoreligioso peligrosamente parecido al davidiano David Koresh que se beneficia periódicamente a las adolescentes de la tribu aprovechándose de que sabe leer (su lectura favorita son los pies de foto del porno superviviente al desastre). Cuando le toca el turno a la novieta del protagonista e hijo del líder, David (interpretado por Andrew Keegan, habitual de *teen movies* como *10 razones para odiarte*[71]), éste mata a su padre. Como castigo, David es atado a un poste por el resto de la tribu (en una imagen rabiosamente parecida a la iconografía del martirio de San Sebastián). Sus amigos adolescentes a los que enseñaba a leer en secreto le liberan, y juntos huyen a instalarse en otro lugar. Una tormenta de arena les sorprende justo cuando ven las ruinas de lo que un día fue Seattle.

Al día siguiente, se despiertan con ropa interior limpia en un salón moderno en un fresco al más puro estilo de un anuncio de Calvin Klein. Sus anfitriones adolescentes, Neil (Richard Hillman) y Judith (Tiffany Limos), aparentemente son supervivientes del desastre y viven desde hace mucho en lo que fue un centro de investigación biotecnológica. Han arreglado el lugar para que se parezca a un hogar y han reunido muestras de lo que fue la civilización anterior (pelotas de béisbol y baloncesto, aspiradoras, televisores, música…). Les cuentan que fueron objeto de experimentos para mejorar a la gente ante el cambio climático. En realidad tienen unos 120 años, aunque aparentan una veintena.

Cuando toman confianza con ellos, con la ayuda del alcohol y la cocaína, organizan una orgía de la que David y su novia se desentienden. Esa misma noche, mientras todos duermen la velada de desenfreno, Elizabeth, una de las chicas, empieza a sentir dolor en todo su cuerpo. Se

retuerce y, ante la mirada de Neil y Judith, estalla como una palomita de maíz de sangre y vísceras. Neil y Judith transmiten una enfermedad venérea que provoca una metamorfosis. Si el cuerpo es capaz de soportarlo, uno se transforma en un superhumano; si no, se evoluciona y estalla. Sigue el metraje de la película con sus peripecias, muertes y asesinatos (Neil es un psicópata enajenado y politoxicómano). Se desvela un plan para hacer una razia a la tribu de los cavernícolas para propagar la enfermedad y crear una superraza. Tras una lucha a muerte con Neil transformado en criatura mutante, finalmente sobrevive David, cambiado, por arte de sexo, en un superhombre de las cavernas. Vuelve a su antigua morada para llevarse con él a todos los niños y adolescentes de la tribu. Una nueva era de evolución humana se acerca. Como *2001: Una odisea del espacio* (*2001: A Space Odissey,* Stanley Kubrick, 1968) pero de bajo presupuesto y sin monolito.

Just for fun?

Y éste es el argumento de la película de Clark. Distinto al de la de Corman, ¿verdad? El punto de partida es parecido, pero, según avanza la película, los miedos mostrados cambian. Corman retrataba el terror/propaganda a una organización social uniformada en la que nada se debe cuestionar en velada referencia al temido comunismo enemigo del sueño americano. Muy "guerra fría" todo[72]. Clark, sin embargo, se lleva su película al terreno de los miedos que ya demostraba en *Kids*, el sida, las drogas, la violencia irracional. Los miedos cambian como los tiempos. Ya se ha visto que de adolescente la película de Corman sólo tenía el título. Clark recupera el título y lo lleva a su terreno: el clarkismo. Casi un género en sí mismo que desmitifica en los cinco primeros minutos. El propio director interpreta a un cazador veterano que acaba siendo asesinado "involuntariamente" por un adolescente durante una batida. La lectura de esta secuencia que ocurre todavía en los créditos es: *"¡Eh, no os toméis muy en serio esta película! ¡Sólo es algo para divertirse!".* O eso o un grito de *"¡muerte a los viejos!"*. Sin embargo, Clark no puede dejar de aplicar un barniz moralista en todo lo que rueda y acaba facturando, como Corman, una película política, con mensaje. Quizá para excusar la gam-

Teenage Caveman 2002

berrada que vendrá después: toneladas de *gore* del barato y gratuito y, sobre todo, sobreactuaciones tan pasadas de rosca que hacen sospechar que los estupefacientes de la película a lo mejor no eran atrezzo.

Clark es un cineasta del siglo XXI leyendo e interpretando un género de cine del siglo pasado. Su mirada es centrifugadora. La serie B para Clark es un espacio para la gamberrada, el maquillaje, el *grand guingol.* Su serie B ya ha estado contaminada por John Waters, los monstruos de la Troma y su propia obra en cine (*Kids* por ejemplo). Además, Clark no puede dejar de lado el comentario social, la justificación moral. La serie B heredera de Corman anda muy lejos. Está en la *tv movie* de sobremesa. Lo de Clark es demasiado atrevido, *trash* y "provocador" para que se pueda calificar de esa manera. Una buena comparación serían los *exploitation films* de los setenta donde se vendía sexo, acción y mal gusto por el mismo precio. Tan decadente y extremo que hasta resulta gracioso. Todo eso llevado al extremo en un entorno con monstruo psicópata da un buen *slasher* pasado de vueltas. Y, ya se sabe, en los *slashers* hay un regla de oro: *"quien folla, muere"*[73] . Con lo que escribir el guión resulta una tarea

menos laboriosa. Clark sabe en todo momento que está manejando las reglas de un género. Un género que además conoce bastante bien: *"Escogí Teenage Caveman, que ya había visto en 1958, así que es una especie de homenaje a mi juventud cuando veía esas películas en el cine de Tulsa en Oklahoma"*[74].

Forma

A falta de haber visto el resto de obras de la serie producida por Creature Features, lo que sí queda bastante claro es que la película tiene el sello de Clark y que es muy diferente, según algunas reseñas, al resto de películas. El caso es que el director puso desde el principio varios condicionantes para que esta obra de género se transformara en una película Clark. Para empezar, rechazó la lista de actores que le propuso HBO: *"El asunto del casting en la película es que HBO tenía una lista de actores aprobados y yo tenía que escoger a una de las personas de esa lista y luego escoger a quien yo quisiera. Y era la lista más estúpida de todos los tiempos. Ésta es una película sobre adolescentes, y ahí tenían a gente de 35 años para interpretar el papel principal. ¡Hay una chica virgen en la película y tenían a Gina Gershon en la lista de aprobados para interpretarla!"*[75] . Clark se trajo a su propio casting de adolescentes fascinantes, de los que le gusta rodar sus cuerpos desnudos, entre quienes brilla especialmente Tiffany Limos (también vista en *Ken Park*), la única actriz que ofrece un registro mesurado acorde con su papel.

En segundo lugar, Clark impone un tipo de realización que combina los clichés del cine de género con la entomología aplicada a la adolescencia como si fuera una especie aparte. Cómo no, existe una escena larguísima, de unos diez minutos, donde los chicos beben, se drogan y tienen relaciones sexuales: *"Lo primero que le dije a mi montador fue que, hiciéramos lo que hiciéramos, necesitaba que fuera antitelevisivo. Si una escena parecía que fuese muy larga, ya estaba bien. Haga lo que haga parece que la televisión tienda a pulir las cosas y yo no quería eso. (…) Como la escena de la orgía con todos borrachos en el centro de la película. Se percibe tal y como un tipo de esas situaciones se percibe: larga, lenta y jodida"*[76] . La escena rompe con el resto de la dinámica de la película por momentos. Los actores se crecen en la improvisación (cuenta Clark que no hubo ensayos para esta película), rozando

Teenage Caveman 1958

la sobreactuación en ocasiones; se muestran confusos, drogados, bebidos; se les deja espacio en pantalla; los planos son largos, las situaciones tensas, complicadas de ver para el espectador. Y por el planteamiento y planificación obligan a abandonar un poco el plan de rodaje para filmar en tiempo real. Es una escena planteada como hubiera hecho John Cassavetes en *Husbands* (1970). No en vano, es uno de sus directores de cabecera. Como él también conservará al guionista durante el rodaje para poder cambiar cosas a su antojo continuamente[77].

O se planteará el rodaje como una reunión de amigos. Vista la película, parece la filmación fue como fiesta de colegas. Y es importante, porque Clark habla siempre de su obra fotográfica como una manera de retratar a sus amigos. Con los chicos de *Kids* había convivido durante tres años antes de rodarlos. Aquí su discurso cinematográfico encajaría con el de Paul Morrissey y su obsesión por retratar personalidades antes que historias.

Y, como Cassavetes otra vez, en sus trabajos de estudio, a la vez que

exige sus propias condiciones se pliega al régimen de producción que le impone la compañía: "*Me gustaba la idea de hacer una película en dieciocho días. No importa quien seas o lo que hayas hecho, cualquiera que pueda hacer una película en dieciocho días debe de estar loco. Me lo tomé como un reto*"[78] .

La larga escena de la orgía antes mencionada será la que esté rodada con la fórmula Clark: *"Encuentras la composición perfecta, dejas todo exactamente como quieres que salga y luego vas un paso más allá. Lo jodes todo un poco, te acercas más, es más aleatorio, más como la vida real. Es lo que hago cuando hago películas"* [79]. El resto, las partes de acción y exteriores, conservará un clima de realización excesiva. Entendida como la realización de MTV a finales de los ochenta y principios de los noventa. Filtros, ángulos de cámara extremos, efectismo barato.

Y no sólo eso se lo debe a los ochenta. Estéticamente es una película que le debe todo a la moda y a la fotografía de aquella época. Un periodo *kitsch* que debería ser un género en sí mismo. La única canción de rock de la película es *Where Eagles Dare* de The Misfits pero, vamos, si la banda sonora fuera glam metal hubiéramos disfrutado de redondez total. Por otro lado, está el pequeño homenaje a la década cuando Neil les explica a los chicos que todo lo que poseen y tienen en vitrinas, señalando a una aspiradora de diseño clásico, procede de "un periodo fértil de la creatividad humana, llamado los ochenta".

La celda

Quizá Clark no lo hizo conscientemente pero, siendo ésta su película más absurda, festiva y gamberra, resulta también la que contiene la clave de toda su obra. Escrita entre líneas, como quien no quiere la cosa.

La experimentación biológica y las mutaciones han transformado a Neil y Judith en seres extraordinarios, capaces de lo peor pero también de mantenerse jóvenes para siempre. *"Mírame, cuando tú seas un viejo yo seguiré siendo así",* le dice Neil a David acariciándose la cara. Sin embargo, esta visión se contrapone a la de Judith: "*Algunas veces he deseado morir".*

Clark convoca una alegoría en toda la película: la adolescencia como una cárcel (como lo es para Judith y Neil) o como una enfermedad que

te deja tarado o te hace mejor. El cine de Clark muestra continuamente la adolescencia como la edad del conflicto: cuando se es rebelde, cuando se experimenta el mundo en toda su radicalidad, cuando lo prohibido tiene sentido como alternativa al odiado mundo adulto o paterno (los dos adultos con línea de diálogo en la película son asesinados por los adolescentes). Es la edad de la crueldad y la ternura. Los conflictos de la adolescencia son la piedra angular de todo drama. Es la radicalidad bipolar en que se basa Hollywood para describir a esos personajes, tengan la edad que tengan, muchas veces sin matices de gris. Un mundo donde no existen las barreras ni los límites, donde las emociones abarcan espacios infinitos. Todo eso acaba. El fin del encierro está en la toma de conciencia de la propia mortalidad. Saber de ella con respecto a uno te aleja de la edad del conflicto. El cine de Clark se ocupa de describir ese encierro. Y en *Teenage Caveman*, su película de brocha más gorda, se subraya especialmente. Pero ¿es revulsivo o celebración? En cualquier caso, una descripción expresionista.

Wassup Rockers

Hot Dog with Sour Kraut: algunas ideas sueltas a propósito de *Wassup Rockers*

Luis Cerveró

"Sex and sugar... at that age, what else do they need?"
Larry Clark[80]

Wassup Rockers (2005) parece un film hecho a medida de sus protagonistas, concebido por una mente de 15 años y consumible únicamente por un público afín. Al verla, me vinieron a la mente mis propias experiencias protoadolescentes ante obras cúlmenes de mi educación sentimental como *Thrashin´*(David Winters, 1986) o *Los Bicivoladores* (*BMX Bandits;* Brian Trenchard-Smith, 1983). Pero vista desde una perspectiva adulta, y lamentablemente mucho menos cándida, *Wassup Rockers* necesitaría a mi juicio menos sugar y mucho más er... ¿sex? La película se viene abajo cuando Larry Clark abandona la crudeza y el realismo casi documental de la primera parte para embarcar al grupo protagonista en una aventura con tintes cómicos, una ficción forzada y totalmente prescindible.

Lo cierto es que cuesta mucho vislumbrar la mirada de Clark tras las cámaras, aquella mirada impúdica y dionisíaca de sus mejores trabajos, aquella mirada, en definitiva, de voyeur. Aparte del excelente prólogo y de alguna secuencia aislada, Clark parece adoptar aquí las maneras y los vicios de la peor comedia soez, llegando a recordar por momentos a un Clark menor, Bob Clark (curiosamente, uno de los *skaters* salvadoreños del film se llama Porky) e incluso a nuestro ejemplar patrio Manuel Gómez Pereira.

Seguramente sea inoportuno, o desafortunado, pensar que la ausencia de Harmony Korine en este proyecto tenga algo que ver con todo esto. Pero la tercera película de Clark sobre la *joie de vivre* de los *skateboarders* no tiene ni la fuerza ni el brillo de sus predecesoras. Lo que sí es seguro es que su renovado equipo técnico no ha sabido arroparle. La factura for-

mal del film es penosa, y la elección de la alta definición como soporte de rodaje consigue una vez más que me mantenga en el empeño absoluto -y retrogrado, soy consciente- de que la nueva tecnología digital es el arma que está matando al cine *(as we know it)*. Clark, como buen fotógrafo, debería saber que la textura de la imagen es un ingrediente clave en sus exitosos trabajos anteriores.

Pero con todo esto no quiero alzar la voz de alarma. *Wassup Rockers* es seguramente el film más flojo de Larry Clark, o mejor dicho el más fallido, pero no deja de ser un film de Larry Clark. Y contiene muchos elementos valiosísimos para juzgar la totalidad de su obra, así como puntuales hallazgos que están a la altura de lo mejor que nos ha dado este autor singular en su búsqueda -algo torpe, pero muy noble- de la verdad y la belleza en el cine.

El prólogo

Quiero creer que los ocho minutos de prólogo encierran más Larry Clark que la totalidad del metraje de *Wassup Rockers*.

La película se abre con una secuencia documental, al parecer realizada durante el largo periodo de documentación, donde Clark entrevista al protagonista Jonathan Velasquez. Esta imagen, que entra por corte tras unos créditos en silencio y sobre negro, golpea al espectador con su sencillez gráfica y la fragilidad de su motivo, un chico adolescente, casi un niño, con el torso desnudo.

El contenido, las palabras del joven, recoge la práctica totalidad del corpus del cineasta: amistad, sexo, violencia, suicidio, *skateboard* y música punk-rock, todo ello bañado por la inocencia y la candidez del interlocutor.

Pero lo verdaderamente interesante, y absolutamente revelador en esta secuencia, es la apuesta formal. Clark decide dividir la pantalla en dos, al estilo de *Chelsea Girls* (Paul Morrissey y Andy Warhol, 1966), pero en lugar de hacer coexistir dos situaciones paralelas ambas pantallas recogen sincrónica y simultáneamente la imagen de Jonathan, una frontal y con la mirada a cámara y la otra mostrando su perfil izquierdo.

Esta propuesta formal define por fin la mirada de Larry Clark sobre el cuerpo adolescente. Algo que se había entrevisto en sus anteriores largometrajes, y por supuesto en sus libros de fotografía, pero que se revela aquí con más fuerza que nunca. La mirada de Clark es una mirada clásica, o si se prefiere neoclásica, que nos lleva a entroncar la plástica del autor de Tulsa, con aquella mirada primigenia del arte y la representación occidental: la Grecia antigua.

Son muchos los que consideran a Clark un viejo verde, un marica y un pederasta. Pero yo lo veo como un autor de corte griego, sin prejuicios y defensor de una sexualidad libre y amoral. Carmen Sánchez define con las siguientes palabras el contexto donde aparece el primer desnudo artístico: *"En una sociedad donde no existe la noción de pecado y de culpa, donde sexo y deseo erótico forman parte de la naturaleza, donde se podían contemplar cada día los brillantes cuerpos desnudos de los muchachos en la palestra, (...) podríamos considerar que se disfrutaba del sexo de una manera libre y espontánea, sin coacciones, sin miedo, un sexo inocente, un erotismo lúdico"*[81]. La autora advierte a su vez respecto a la escultura helénica de *"su aparente proximidad cultural y similitud visual, pero de la que nos separan más de dos mil años y el dogma cristiano".* Y define el efecto de fascinación provocado por aquellos cuerpos atléticos y adolescentes de la escultura como "mirada táctil".

La intención de Larry Clark al dividir la pantalla en dos no es otra que la de ofrecer esa "mirada táctil", una tridimensionalidad en la experiencia del espectador muy próxima a la de la contemplación de una escultura.

Este rasgo es muy evidente en el prólogo de *Wassup Rockers*, pero pienso que es común a toda su obra. Clark posee una asombrosa filiación con

la cultura clásica, de la que tal vez sea plenamente inconsciente, pero su devoción por el desnudo adolescente, en especial por el torso, muchas veces como representación del espíritu libre, así lo demuestra. Mucho más asombrosa es la coincidencia en el trato diferencial que tiene Clark respecto a los géneros. Su fijación por el desnudo masculino le acerca todavía más a aquellos orígenes. Clark no es un autor homosexual ni misógino, como mucha gente cree. Su elección por el cuerpo masculino tiene mucho que ver con aquella creencia que asociaba al hombre con el mortal y a la mujer con la divinidad. Como en la antigüedad, en el cine de Clark el desnudo masculino viene dado con gratuidad, como algo natural, mientras el femenino es mucho más cauto y siempre ha de ser justificado por la acción.

Pero voy a ir mucho más lejos en mi teoría: para mí la figura de Larry Clark tiene un increíble paralelismo con una obra de ficción que recomiendo sea leída con el autor norteamericano en mente: *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann. De nuevo, mucha gente ve en Aschenbach, el protagonista de la novela, a un degenerado y un pedófilo. Desde luego, en esto no ayuda la horrenda, desafortunada y feísima adaptación de Luchino Visconti, *Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia,* 1971), que efectivamente muestra a Aschenbach como un ser desagradable y patético. *La muerte en Venecia* es una obra maestra que recoge como nadie los devastadores efectos de la belleza sobre la mente y el espíritu de todo creador artístico, y trasciende dicha relación en la fascinación de un alma vieja por la virtud *(o areté)* y la perfección de un cuerpo joven. Así define Mann la reacción de Aschenbach en uno de los primeros encuentros con Tadzio: *"y la visión de esa figura viva en la que confluían la gracia y la rigidez de la*

pubertad, de ese efebo con los rizos empapados y bello como un dios (...), esa visión suscitó en su observador evocaciones míticas, era como un mensaje poético llegado de tiempos arcaicos, desde el origen de la forma y el nacimiento de los dioses. Y, cerrando los ojos, Aschenbach escuchó aquel cántico que resonaba en su interior y, una vez más, pensó que allí se estaba muy bien y que deseaba quedarse".

Casualidades de la vida, fue en Venice Beach donde Larry Clark vio por primera vez a Jonathan Velasquez y le preguntó si podría acompañarle y hacerle unas cuantas fotos. Ese primer encuentro derivaría en *Wassup Rockers*. El siguiente pasaje es todavía más revelador: *"Sus axilas todavía eran lisas como las de una estatua, las corvas le brillaban y la azulina red venosa hacía aparecer más diáfana la materia de que estaba hecho su cuerpo. ¡Qué disciplina, qué precisión en las ideas se expresaban a través de ese cuerpo cimbreño y juvenilmente perfecto! Pero la voluntad pura y severa que, operando en la oscuridad, había logrado sacar a la luz esa estatua divina ¿no le resultaba acaso a él, el artista, algo ya familiar y conocido? ¿No operaba también en él, cuando, impulsado por una sobria pasión, liberaba de la masa marmórea del lenguaje la esbelta forma que había contemplado su espíritu y la ofrecía a los hombres como imagen y espejo de la belleza espiritual?"*[82].

Aquí pone Mann en relación la observación de la belleza real con la generación artificial mediante la práctica artística, poniendo en evidencia las ínfulas dionisíacas de todo creador. A la vez, podemos entender cómo la constatación de dicha belleza es uno de los impulsos germinales de toda creación. Especialmente si se trata, como en el caso tanto de Aschenbach como del propio Clark, de autores interesados en la Verdad y la Virtud. De nuevo, el mismo impulso que llevó a los griegos a trabajar el mármol. El descubrimiento de Tadzio

lleva a Aschenbach a recuperar su creación literaria. El descubrimiento de Jonathan y Kico en un skatepark de Venice es el que lleva a Clark a levantar su nuevo proyecto cinematográfico.

Los detalles

"Vous trouvez cela beau... et vouz avez raison...
Oui, cela est beau... Oui, cela est très beau...
et tenez, Titien, Véronèse, leur Raphaël et
moi-même nous n'avons rien fait de plus beau".

Gustave Courbet[83]

Estas palabras fueron dichas por Courbet a su amigo Gambetta en casa de Khalil-Bey, tras entregarle a este último la pintura más escandalosa y controvertida de la Historia del Arte: *El origen del mundo.* Este cuadro ha sido llamado a representar no un sexo de una mujer, sino EL sexo de LA mujer.

Su realismo dinamita la tradición clásica de la omisión del vello púbico y su título da nacimiento, en mi arriesgada opinión, al arte moderno. Y sin embargo, Courbet con sus palabras atribuye todo el mérito al motivo. De nuevo, las figuras del creador de la naturaleza y del creador artístico se solapan.

Nada más lejos de la realidad: Courbet consigue mediante la selección, mediante los límites de lo mostrado, dar paso a la mirada totaliza-

dora del artista. *El origen del mundo* nos golpea, nos obliga a mirar una parte concreta mediante la cual definir una verdad absoluta. Volviendo a Mann, Aschenbach *"sólo con la ayuda de un cuerpo era capaz de acceder luego a un plano de contemplación más elevado".* Lo que se hace más tenso al contemplar este cuadro es tomar conciencia de nuestra propia mirada. Nuestra mirada es la única y verdadera protagonista del lienzo.

Pues bien, es en los planos de detalle de *Wassup Rockers*, ya sea los labios de Jonathan, el pezón de Kico o la cadera de Nikki, donde Larry Clark nos obliga a enfrentarnos a nuestra propia mirada; o si se prefiere, a compartir la suya. Son planos que destilan lo mejor y más valiente del director, donde vemos su impulso artístico, intuitivo, libre y provocador.

Y son estos planos, abundantes en la primera parte del film, y la explícita intención del cineasta que emana de ellos, lo que se echa en falta cuando la película deviene una aventura ficcionada y cómica. Cada vez que arranca la acción, Larry Clark parece desvanecerse.

Algo similar ocurría en *Bully*, film donde curiosamente Clark incluía de manera fortuita y gratuita, como debe ser, un plano detalle de la entrepierna de Bijou Phillips que evocaba con mucha mayor evidencia *El origen del mundo.*

La Verdad

"There is more life in a skateboarder down the street than in a hundred Hollywood actors"[84].

Larry Clark

Clark se sitúa como cineasta en la tradición que va de Robert J. Flaherty a Albert Serra, pasando por Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Werner Herzog y todos aquellos directores que han recurrido a actores no profesionales en pos de la verdad en la pantalla, ya sea mediante la inclusión de entrevistas o la elaboración de secuencias improvisadas o directamente reales.

Siempre que esto es así, la apuesta conlleva resultados irregulares.

Hay en *Wassup Rockers* varios momentos en los que esto no funciona, especialmente cuando se enfrenta a los chavales con actores profesionales, como en la escena de la detención policial, en la que además el actor profesional deja bastante que desear.

Como contrapartida, hay varios instantes en los que el invento funciona y da excelentes resultados. Es el caso por supuesto de la entrevista del prólogo, pero también del ensayo del grupo musical, de la narración de Jonathan a Spermball sobre la perdida de su virginidad, y de todas las secuencias en las que se documenta el tedio vital del grupo, incluidas las estáticas secuencias de patinaje en la calle.

Pero hay una secuencia donde los astros se conjuran especialmente y que se erige sin lugar a dudas como lo mejor del film. Es el momento en que Kico y Nikki conversan en la habitación de ella. Esta secuencia, por sí sola, hace olvidar todo lo malo que contiene *Wassup Rockers*.

Al parecer, y según palabras de Clark, la secuencia es 100% verdad. Los chicos no se conocían, nunca habían hablado, y el director sencillamente invitó a la joven Jessica Steinbaum a interesarse por la vida de Kico y hacerle todas las preguntas que se le ocurriesen. Sea o no cierto, es una

secuencia maravillosa digna de ser halagada: la sencillez de la puesta en escena, con ambos de perfil mirándose; planos muy cerrados interrumpiendo y trufando el metraje de miradas, sonrisas, dedos y piel; la voz de ambos nerviosa, insegura, repleta de inocencia; y la brutalidad de ambos mundos enfrentados en dos figuras tan frágiles y sensibles es de lo mejor que el cine de Clark nos ha dado hasta la fecha.

Mientras Clark sea capaz de otorgarnos momentos como éste, habrá que disculpar con benevolencia sus puntos flacos.

Comentario social

"All my work is social commentary"[85].
Larry Clark

Me sorprendió mucho encontrar esta cita de Clark. No creo que su obra deba de ser leída como un comentario social, y estoy plenamente convencido de que que sus motivaciones tienen mucho más de fascinación estética, de fetichismo, que de crítica social. Esta cita, que corona una de las páginas de la web oficial del film, la atribuyo a las constantes presiones ejercidas por los censores y periodistas norteamericanos, y me recuerda en cierto sentido al famoso *"All my songs are protest songs"* que espetó Bob Dylan a la crítica musical europea.

Dicho esto, es cierto que *Wassup Rockers* es tal vez su película más social, en la intención explícita de enfrentar a los latinos de South Central a la opulencia de Beverly Hills. Pero éste es seguramente el punto más endeble del film, y evidencia que lamentablemente, cuando Clark se pone político, ofrece un mensaje obvio, simplista y facilón.

El propio Clark ha querido conectar su film a *El nadador* (*The Swimmer;* Frank Perry, 1968). Pero todo lo que allí era metáfora, símbolo y poesía se transforma aquí en absurdo, vacuo y someramente tonto. Clark se pone en evidencia en la sucesión de estereotipos que particularmente detesta: las niñas ricas inspiradas en las hermanas Hilton, la actriz acabada y alcohólica insoportablemente sobreactuada, ese híbrido Heston-Eastwood que sigue creyendo en la ley de las armas y muy espe-

cialmente el cóctel *fashion* donde, y esto es lo más triste de todo, podemos vislumbrar al propio Clark en ese personaje degenerado que cree que los chicos son *"muy rock'n'roll"* y ofrece a Jonathan lanzarle a la fama. ¿A quién está criticando Clark aquí?

Y es una pena, porque el planteamiento estructural del film podría haber dado buenos resultados. Hay algo de cuento de hadas, de viaje iniciático de ida y vuelta. Pero el sentimiento de *"There's no place like home"* que impregna todo el metraje, y que en *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz;* Victor Fleming, 1939) era el fiel reflejo del pánico a la madurez, está aquí lamentablemente desaprovechado y adquiere tintes de dudoso gusto cuando el hogar de estos chicos es el gueto de South Central.

Hay tres momentos aislados que sí tienen un comentario social más inteligente y sutil, aunque no sé si ésta era la intención real en estos casos. El primero es cuando el ensayo del grupo de música hardcore es interrumpido por la madre que viene a darle un beso de despedida a su hijo. Un segundo, muy bueno, es cuando el primer policía que detiene a los chicos les comenta amigablemente: *"¿Os gustan los Ramones? Yo los vi en el 86. They Rocked".* Y el tercero es toda la secuencia antes referida de Kico y Nikki en el dormitorio, en especial cuando Kico le pregunta a Nikki: *"¿Eres rica?".* Y ella dice *"Mi padre lo es". "¿Y a qué se dedica tu padre?"*. A lo que ella contesta: *"No lo sé. Básicamente, habla mucho por el móvil y está todo el día jugando al golf"*. Demoledor.

El skateboard

Si se mira *Wassup Rockers* única y exclusivamente como una película de *skate*, se abre una nueva dimensión y el film adquiere una importancia que no tiene como un simple trabajo de ficción.

El cine sobre la práctica de *skateboard* se ha ido erigiendo a lo largo de los últimos veinte años como un género en sí mismo. Desde los innumerables vídeos de marca iniciados por Stacy Peralta como *The Search for Animal Chin* (1987) o *Ban This* (1989), a películas artísticas como *Backworlds for Words* (Cheryl Dunn, 1999) o documentales como *Deformer* (Mike Mills, 1996), *Fruit of the Vine* (Kent Heckenlively, 1999) o el más elaborado y comercial *Dogtown* and *Z-Boys* (Stacy Peralta, 2001).

En este contexto, *Wassup Rockers* abre una nueva perspectiva, al mostrarnos el *skateboard* como yo nunca lo había visto antes en pantalla. Es el retrato más fiel, sencillo y efectivo de esta práctica, lo más parecido a la experiencia vital a pie de calle. Lo novedoso aquí es el empleo de la cámara y el montaje. Nos han acostumbrado a ver siempre una sucesión de planos entrecortados de forma vertiginosa, casi siempre empleando grandes angulares con la cámara muy cerca de la tabla para enfatizar la magnitud de los trucos, muchas veces con la cámara en continuo movimiento, casi siempre llevada en mano en una tabla en paralelo, y con dos premisas casi intocables: no hay espacio para el error (las caídas suelen tener sus secuencias propias, y solamente las realmente espectaculares) ni para el tiempo muerto (parece que los chicos no descansen ni un minuto).

Clark dinamita todas estas convenciones en *Wassup Rockers*, acudiendo a una cámara en trípode, muchas veces con tele y en plano general, y muestra muchos más errores que logros, así como la constante y aburrida vuelta al punto de inicio, los momentos de descanso o el largo trayecto en autobús hasta las míticas *nine stairs* de Beverly Hills High.

Todo esto puede parecer una tontería a lectores que no estén interesados en el *skateboard*, pero a mí me parece muy loable que sea un sexagenario quien revolucione el lenguaje de este género y demuestre que una mirada tranquila y serena no resta mérito ni belleza a la observación de esta práctica tan plástica, sino todo lo contrario.

Destricted: Impaled

Clark o el paraporno

Rubén Lardín

Cuando Annie Sprinkle, libertina auténtica, saltó la liebre de la deconstrucción y la sátira, no atisbó que le iban a salir imitadores y advenedizos de hasta debajo de las piedras. Tantos, y muchos tan rancios, como para que a día de hoy resulte ya muy cansino oír hablar de post-porno, de *nouvelle* porno, del tedio implícito en la fórmula clásica del butanero, de la posibilidad de una pornografía hecha por y para mujeres y de mil y un etcéteras.

Si echamos un vistazo a esos aledaños racionalistas de la pornografía que se localizan como erupciones adolescentes en museos y universidades, parecería que algo va mal, que en alguna parte del camino se ha desvirtuado alguna cosa o que se ha dejado de entender cualquier otra, y que quizá sería necesaria una cura de sensatez. Y copiar cien veces que a la pornografía, esa repetición de figuras destinada a aburrir en cuanto cumple su función, le es muy difícil dejar de ser una representación de dominio fálico. Porque ésa es su naturaleza esencial y cualquier otra opción, cualquier otra propuesta, no será más que un epifenómeno.

El origen del mundo de Courbet no es pornografía, es el origen del mundo. Pornografía es Pierre Löuys, Nacho Vidal y Catherine Millet. Y su sitio ha de ser, para que no deje de interesarnos, el pliego licencioso del siglo XVIII, una casete de gasolinera o un hallazgo en las marismas de internet. Y los ofendidos que accedan a ella por coyunturas deberán arrancarse los ojos o no, pero nunca serán el público objetivo. La transhistoricidad de la pornografía seguirá siendo tal siempre que se encuentre acotada en sus parámetros de clandestinidad, siempre que sea honesta, siempre que no se quiera más de lo que es. Eso Larry Clark no sé si lo sabe.

Pero la pornografía es boba, tiene una tendencia natural al disparate y acostumbra a juntarse con quien no debe. Y a fuerza de compadrear se le ha pegado la tontería y cada vez más a menudo nos sale con las insignificancias propias de lo académico y del arte contemporáneo, y el arte contemporáneo, ahí no hay discusión, hace mucho que es poco más que un chiste más o menos ingenioso. Los museos son hoy más que nunca, como ya predijo J.G. Ballard en alguna de sus páginas, disneylandias con ínfulas, y el arte contemporáneo, el que hoy cuenta en sus filas a Raymond Pettibon o a Miss Van, es sólo un ámbito para la neutralización que acaso logra cotas de placer estético cuando se acerca a un Andres Serrano o, transigiendo, a un Jeff Koons, por poner dos ejemplos de los que convocan la imagen pornográfica. Es en ese contexto, concretamente en la Tate Gallery de Londres, donde localizamos el más reciente pase público de *Destricted* (2006), un bloque de siete cortometrajes firmados por otros tantos artistas de distintas disciplinas, entre los que se encuentran, además de Larry Clark, Marina Abramovic, Matthew Barney, Marco Brambilla, Gaspar Noé, Richard Prince y Sam Taylor-Wood.

Impaled 2005

He de decir, antes de que sea demasiado tarde y sin ánimo de faltar al fan del cineasta que pueda estar leyendo estas líneas, que suscribo letra por letra las valoraciones que Michel Houellebecq, en su novela *La posibilidad de una isla,* hace de Clark, según las cuales el tipo no es más que un comerciante sin envergadura, de los más vulgares y corrientes de entre los que comercian con el mal, y que no hay en su obra ningún sentido doloroso o moral como el que pudiera hallarse, por ejemplo, en la de Michael Haneke. Houellebecq ahonda en el insulto, llega a referirse a Harmony Korine como *"su despreciable cómplice"* y continúa sirviéndose de apelativos como miserable, lamentable y chusma. Yo voy a dejarlo aquí. Entre otras cosas porque, pese a todo, la pieza de Clark me ha resultado la más atractiva de entre todas las que componen *Destricted*.

Destricted es una de esas operaciones que para cierto sector del público funcionan como coartada[86], permitiéndole consumir su dosis de genitalia sin acercarse a los abrevaderos plebeyos del hardcore. Uno de esos seudoacontecimientos ante los que a veces apetece gritar, parafraseando a John Waters, que ya va siendo hora de acabar con la ironía… Pero *Destricted*, que como toda obra colectiva es desigual, hay que entenderla como un divertimento ligero. Siete visiones juguetonas -y más o menos acreditadas- sobre la sexualidad humana. Y de entre la experiencia orgánica de Matthew Barney en *Hoist,* el chiste existencialista de Sam Taylor-Wood en *Death Valley*, la mitología fabulada de Marina Abramovic en *Balkan Erotic Epic*, la mirada retro, originaria, de Richard Prince en *House Call,* el vigoroso arrebato de Brambilla con *Sync* y el descenso al ridículo de un nombre hasta ahora tan válido como el de Gaspar Noé, que en *We Fuck Alone* ofrece 23 minutos que tienen de pornografía la urgencia del fast forward, de entre todas esas metáforas, decimos, la aportación que Clark hace con *Impaled* sobresale en su anclaje al mundo real y en su calidad de entretenimiento *bizarre.* Y es más: si bien *Destricted* no funciona como obra unitaria ni tiene un discurso homogéneo, cuando terminamos de verla entendemos que si algo la vertebra es el segmento de Clark, que consigue ilustrar de forma diáfana la conquista brutal de la pornografía, su accesibilidad total para las nuevas generaciones y el cómo ha

Impaled 2005

dejado de ser una planta de interior para contaminar modas y conductas, reinventando deseos que no siempre está capacitada para aplacar.

La propuesta de *Impaled* es sencilla: durante 38 minutos, en el más largo de los cortos, Clark entrevista de forma escueta a varios efebos de su gusto, de los crecidos en los años ochenta y que hoy visten pantalones de tiro bajo, para indagar a trompicones en su relación con el porno y en la proyección que todos hacen en él de su sexualidad. Clark exprime su habitual planificación intuitiva, asistido por el formato documental, se delata fotógrafo buscando reflexiones fugaces en lo gestual y se abstrae, impúdico, en los penes flácidos de sus entrevistados. Seguidamente presenta a varias actrices del sector y las carea con uno de los chicos, el que acabará por protagonizar, junto a una profesional cuarentona, una escena de sexo que vacila entre la sordidez habitual del *casting* de la industria del cine para adultos y la genuina ceremonia de iniciación, con todo lo de patoso que eso puede implicar y, a la vez, con todo lo de vitalista.

Y la mirada promiscua de Clark consigue, esta vez sí, algo que en sus largometrajes solía verse arruinado por una cuestión de ambiciones: una película fresca y compacta. Porque en Clark era precisamente ese discur-

so suyo nihilista y ful, que tan torpemente intentó plasmar en narraciones clásicas, lo que hacía fracasar su filmografía completa. Y de pronto en *Impaled*, como en su trabajo de fotógrafo, donde sin quererlo parodió siempre el *angst* adolescente, se define como un atractivo realizador de cine porno insular, antierótico (Clark siempre será incapaz de la supremacía de lo físico que requiere el porno), pero honesto en la farsa y radicado en dar por verídica la teatralización.

Impaled no es más que un primer ejercicio en el que el cineasta no se entrega todavía a la frivolidad y a la resolución con que autores como Maria Beatty o Bruce LaBruce afrontan su trabajo en la pornografía, pero es capaz de un carácter furtivo y gratuito, ese que dota al género de la negación moral que lo define.

Impaled 2005

UN PUNTO Y APARTE

Esa parte lateral de la vida:
Otros adolescentes marginales en el cine

Àlex D'Averc

La adolescencia es la edad en que de forma más intensa y lacerante se percibe la extrañeza de la vida. La edad violenta en que se pretende apasionadamente que a cada experiencia personal le corresponda un sentido y un orden en la trama del universo, pero también aquélla en que se tiene la primera y aturdidora intuición de que pudiera no ser así. El momento fundacional en que se presiente que acaso la existencia no sea un camino de enriquecimiento que a su término nos revele su significado y justificación, sino un vagabundeo sin meta, un pasaje por un mundo que nunca nos pertenecerá y donde siempre seremos extranjeros, donde siempre tendremos la sospecha de que la vida está en otra parte.

Esa escisión entre yo y mundo, la toma de consciencia de la distancia que hay entre deseo y realidad, entre las promesas de la niñez y la añoranza de algo que nunca se ha poseído del adulto, la manifestación de nuestra inadecuación y la revuelta contra ella se manifiesta en la adolescencia con toda su tensa e irresuelta crudeza. Es la fuente de parte de la mejor poesía y literatura de la modernidad y, por extensión, debería haberlo sido también de la historia del cine. Máxime si tenemos en cuenta que la naturaleza del medio -trabajar con el tiempo- se avenía perfectamente al retrato de un proceso de duración como ése.

Contrariamente, y por motivos que no serían sencillos de delimitar y que tampoco tendría demasiado interés examinar aquí, la representación de ese conflicto, sobre todo en su período iniciático, más exasperado e insumiso, ha ocupado un lugar secundario en esa historia. La adolescencia ha tenido pocos vates en la gran pantalla y su papel como eje central de grandes narraciones ha sido más raro y tangencial de lo que hubiese merecido. Como contrapartida, ha comparecido en un puñado de films memorables que pasados los años conservan toda su fiera y dolorosa ambigüedad, su urgencia, su afán a veces heroico de buscar una salida a

ese atolladero o de capturar el noble fracaso de esa empresa.

El repaso exhaustivo de todos los títulos que se han ocupado del asunto sería imposible de abordar en estas pocas páginas. Por eso se imponía escoger algunas que lo hubieran hecho con especial intensidad y fueran testimonios de lo mejor del conjunto.

Y la primera constatación que se hace en ese rastreo es que, posiblemente por razones de economía narrativa, han sido adolescentes que de un modo u otro habitan en márgenes, los elegidos para encarnar el drama. Al hallarse en una situación de fragilidad socioeconómica o psicológica, sus conflictos se hacen más visibles, más representables. Aunque hablar de "adolescencia marginal" bien pueda ser un pleonasmo. Porque si atendemos a la etimología del vocablo nos encontramos con su significado original: "el que está creciendo". Esto es, el que aún no está completo, el que está por desarrollar; una fracción, una potencia. Y por consiguiente, también un margen, una tierra de nadie entre edades plenamente definidas y caracterizadas: una coda de la infancia, una antesala de la vida adulta, vistas ambas de soslayo, perdida de forma irremisible la primera, impenetrable todavía la segunda, sea ésta lo que sea.

Pero sin perder de vista esa tautología, son los adolescentes marginales lo que aquí ha de ocuparnos. Y no extraña que, por causas en las que no será preciso abundar, el cine clásico pasara de puntillas sobre la cuestión y que haya que esperar al cine posterior a la Segunda Guerra Mundial, al que parte del Neorrealismo y los francotiradores del cine norteamericano y desemboca en las corrientes de los Nuevos Cines para recoger los mejores frutos que los conflictos adolescentes han ofrecido.

Hay, claro está, algunos films precursores. Por ejemplo, corresponde a un avanzado como Jean Vigo (1905-1934) una de sus primeras plasmaciones. Con *Zéro de conduite* [87] (1933), mediante la peripecia de un grupo de muchachos sometidos a la disciplina de un severo internado, Vigo describe la pubertad y la adolescencia como la interiorización de los códigos represivos y crueles que convierten a los niños en adultos alienados, en

seres capaces de reproducir el absurdo y tiránico orden social de los mayores. Un proceso de desenseñaza que elimina la libertad creativa, la fantasía poética o la fraternidad para sustituirlas por la obediencia y el comportamiento inducido y mecánico. Pero con toda su amargura, con la nostalgia por una revuelta destinada a ser reprimida, *Zéro de conduite* aún presenta de forma esperanzadora la posibilidad de romper ese eslabón de aniquilación personal y de volver de algún modo al tiempo abolido de los sueños, al estado puro de la niñez y a su ligera lluvia de plumas de almohadas rotas. Un camino inverso que en posteriores manifestaciones cinematográficas se mostrará ya impracticable, desoladoramente ilusorio; un asidero destruido que sólo permite la larga y solitaria marcha hacia adelante, sin repliegues y sin refugios posibles.

La destrucción de esos márgenes en los que ni siquiera poder precariamente instalarse, cobrará forma con otro anárquico irremplazable. Desde el mismo momento de su complicada llegada a Roma, Pier Paolo Pasolini (1922-1975) presta atención a los muchachos que crecen en los rincones suburbiales de la capital italiana. En ellos encuentra un revulsivo a la atmósfera timorata y decepcionante que percibe en el *dopoguerra* y le sirven para proyectar la imagen de rebeldía indomesticada que su izquierdismo heterodoxo anda buscando. En su novela *Chicos del arroyo* (*Ragazzi di vita,* 1955), así como en sus correspondencias, recoge el deslumbramiento por esa suerte de moral homérica y antisentimental que rige a los adolescentes de las barriadas. Un mundo donde según sus propias palabras *"no se reconoce ninguno de los comportamientos cristianos, el perdón, la mansedumbre, etc."*[88] .

Su debut cinematográfico, *Accattone (Accattone,* 1961), es la cristalización de esas intuiciones. Y sin dejar de lado los términos de la dialéctica marxista que aún maneja, Pasolini hace una subversiva inversión de alguno de sus conceptos fundamentales. Para Marx ese lumpenproletariado que el cineasta friulano pone en acción es, por su falta de conciencia de clase, una obstrucción a la revolución, una amalgama social degradada que depende para su supervivencia inmediata de la situación de opresión burguesa y que, por consiguiente, se afana en su perpetuación.

Pero Pasolini, precisamente por su desclasamiento, observa en ellos una superior fuerza revolucionaria. No contaminados de superestructuras, los *borgatari*[89] son inutilizables, imposibles de movilizar para desempeñar ningún rol prefijado, puros residuos que viven en presente absoluto. Y eso los convierte en imprevisibles, peligrosos, desestabilizadores. Nada en ellos es regular, homologable, desde su uso contumaz del dialecto propio hasta su incapacidad para servir como fuerza de trabajo. En un momento determinante de la película, Accattone es convencido para buscarse un empleo, pero no puede acomodarse a su rutina y lo abandona. Pasolini no escamotea la fatal contradicción que subyace en esa condición extrema. Esa energía bárbara y errabunda, que no puede ser reconducida y asimilada, resulta peligrosa para el poder establecido y para el mantenimiento del orden social, pero también para quien la desencadena. Accattone es un pedazo de antimateria y está condenado a su neutralización. De esa terrible dicotomía, que culmina con la muerte de Accattone, nace la dura poética de la película: para quien no está dispuesto a mediaciones, a renuncias, a devenir en un adulto convencional, no hay alternativa. Esa es su grandeza, pero también su fatalidad.

No obstante, apenas un año después, Tony Richardson (1928-1991) filmará una matización de esos términos; un pequeño y recóndito sendero a la derecha y una de las más hermosas películas que el cine inglés haya dado jamás: *La soledad del corredor de fondo* (*The Loneliness of the Long Distance Runner,* 1962).

Con el empeño de retratar a esa Inglaterra que Lindsay Anderson describía caracterizada por *"su puritanismo, sus sueños imperiales, su ignorancia de las clases desfavorecidas"*[90], Richardson nos presenta a Colin Smith, el hijo de un sindicalista de Nottingham que es encerrado en un reformatorio tras descubrirse su hurto en una panadería. Con sucesivos *flashbacks* se nos muestra cómo Smith ha crecido en la estrechez económica y en la falta de horizontes de mejora del proletariado inglés. Pero es un adolescente que ha ido cobrando consciencia de la sofisticada retórica con la que se suaviza esa subordinación: la invocación al patriotismo de los políticos que hacen discursos en la televisión (a los que Smith y su compin-

che quitan el sonido para desvelar toda su bufa vacuidad), la abundancia de trabajos obreros que disimula la explotación de siempre (como el que él rechaza), el dinero ganado con sacrificios demasiado caros (que quema secretamente en su habitación) y los productos de consumo (que llenan el hogar materno gracias a una paga de viudedad rápidamente ventilada). En ocasión de una pequeña escapada a la costa con su novia, Colin sintetiza con escalofriante lucidez la vida alicorta y programada de su clase social y también su escepticismo de que pueda cambiar.

Y dado que Colin permanece reluctante a plegarse a ese sistema, acaba dando con sus huesos en el correccional. Todo en ese centro pasa por una reeducación que no tiene por objetivo dotar al individuo de libertad para pensar en su propia situación y encontrarle una salida satisfactoria, sino hacerle pasar bajo las horcas caudinas de los valores opresivos británicos. El símbolo de ese encauzamiento es una carrera que el reformatorio organiza contra un instituto privado y que ha de servir a su director para probar la virtud del método. Smith se revela como un formidable fondista y se le azuza con la promesa de una carrera deportiva que le abrirá las puertas de la institución y también del éxito social. Así llega el día de la prueba y Smith toma la delantera hasta que ya vislumbra la meta. Pero cuando apenas le quedan unos metros para traspasar la línea final, Richardson reproduce con una impresionante labor de montaje su flujo mental: por un lado comparecen las palabras de uno de sus compañeros, las expectativas de un bonito coche y una secretaria "bombón" que responda a su correspondencia, la gloria olímpica y la redención. Pero, por otro, visualiza toda la violencia del engranaje que sostiene esa concepción del mundo; las humillaciones, el dolor sordo de los que se quedan en la cuneta, la indignidad y fariseísmo de quienes la alientan y colaboran en su propagación. Y Smith elige: detiene su carrera y permite que un rival le adelante mientras todos le jalean para que siga. Su renuncia le manda al rincón, de vuelta a la fábrica del correccional donde se emplea a los díscolos. Ha escogido una vida subalterna, marginal, pero también inalienable y suya, porque como dice Alan Sillitoe en la obra que sirve de base para la película[91] *"esa sensación es lo único honrado y verdadero que hay en la mundo"*. No hay esperanzas de encontrar una síntesis que resuelva el

problema. Quien se mantiene fiel a su naturaleza, quien se niega a dejarse sojuzgar en la adolescencia, paga el coste de la libertad, de no dejarse movilizar para oscuros propósitos. Pero en su alta lección, Richardson también nos persuade de que lo que se obtiene a cambio es un bien precioso.

No deja de contener una paradoja que *La soledad del corredor de fondo* se conociera en Estados Unidos como *Rebel with a Cause.* Se buscaba el fácil contraste con una película que por entonces ya había alcanzado un valor de referente generacional. Y es que el poder icónico de James Dean, del que Nicholas Ray (1911-1979) se sirve sin ambages, había fagocitado a *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause,* 1955) y desvirtuado algo las intenciones de su autor. Valió para difundir una cierta imagen de la angustia adolescente que en ciertos círculos se tomó por esteticista y complaciente. La rebeldía algo amanerada de un James Dean que en realidad pugna por ser aceptado por la sociedad fue leída como reaccionaria, mientras se obviaba que el verdadero rebelde sin causa no es Jim Stark (Dean), sino su amigo Plato (Sal Mineo). Porque los movimientos de ambos personajes son de dirección opuesta, por más que se entrecrucen en su progreso y compartan un espacio que a ambos les sirve de refugio: la noche que impregna casi toda la película. Pero mientras para Jim es el momento en que se aflojan las jerarquías y puede intentar acceder a un mundo que le está todavía vedado, probándose en los ritos de paso que sus custodios disponen para él, para Plato es un *impasse* en el que suspender las asechanzas de una vida que le apremia por todas partes. Jim, en una metáfora muy profunda de la identidad norteamericana, quiere fundar unas raíces tras una vida de huida, y para ello está dispuesto a someterse a las pruebas que sean necesarias, aunque consistan en oscuros juegos iniciáticos. Su aspiración máxima es la integración, y simplemente trata de lograrla manteniendo un poco de sí mismo, de sus formas externas, aunque signifique sacrificar todo el resto. Plato, en cambio, hijo de una familia acomodada, con un cómodo camino marcado que tiene que limitarse a seguir, representa una negatividad elemental que no puede dirigir contra nada concreto. Y en ese sentido, su afán de nada, su nostal-

Rebel without a cause. 1955

gia de no se sabe bien qué, su rebeldía sin foco por carecer de una causa identificable contra la que combatir, sin forma de reconciliarse con su pasado y sin un futuro hacia el que tender, acarrean una lectura del adolescente moderno mucho más honda, desasosegante y radical de la que a menudo se le ha querido reconocer al texto. Y para nada complaciente, su muerte no cierra en falso la herida y restituye el orden profanado, porque germina en Jim, quien de súbito comprende los tributos que exige esa sociedad en la que él solamente soñaba en fundirse. *Rebelde sin causa* es así una seria refutación del sueño americano; de la posibilidad de volver a un estado de inocencia original que se ha malogrado ya para siempre.

Pero le tocará a un genio anómalo, que vivió siempre al borde de la catástrofe, filmar el más desolado *antibildungsroman* acerca de la adolescencia, su auténtico desmentido. Con *Mes petites amoureuses* (1974), Jean Eustache (1938-1981) proclamará, mediante un adolescente provinciano que ni delinque ni traspasa ninguna barrera social establecida, nuestra condición periférica y marginal, cualesquiera que sean nuestros estatus o edades.

Porque para Eustache la adolescencia no es un tránsito, un trayecto que parte de lo informe para alcanzar un tiempo de relaciones definida y de puntos de vista completos. Es sólo una fase más de un viaje rectilíneo y sin término, de la indeterminación que nos define, de un mundo sin puntos de apoyo, sin hitos, sin metas. Un periplo que ya no lleva a Ítaca, a un futuro pleno y revelador, sino que se vacía constantemente sin momentos significativos ni epifanías que lo enriquezcan y sirvan de mojones de referencia.

Daniel, protagonista de la película, cuyo nombre sólo conoceremos al

final, es un niño inquieto que se relaciona, busca, aspira a abrirse a los otros y a interactuar con ellos. Pero en un cierto momento, su madre le comunica que no va a poder seguir con sus estudios y que ha de empezar a trabajar. En el desplazamiento que le lleva a su nueva ciudad, Daniel ya se ha convertido en un espectador. Mira a través de las ventanas del tren y asume que, en adelante, la vida quedará al otro lado, al margen de sí mismo, sin posibilidad de sumergirse en ella. Del mismo modo mirará los encuentros de chicos que se acarician o la calle que queda fuera del taller donde le enclaustran.

Los recursos de Eustache para poner en escena la contraventura de ese ser amputado de porvenir, que sólo conocerá un presente que se va deshaciendo en polvo de días iguales, la misma prosa de hoy, pasan por su dominio del ritmo y la estructura del relato. El tiempo en *Mes petites amorouses* corre neutro, sin episodios que los graben. Y la narración carece de énfasis y de jerarquías. Es la plasmación formal de una revelación que no llega nunca, que queda siempre sofocada y que exilia al personaje de entrar en la vida auténtica, en la plenitud de su significado.

La última escena de la película muestra el coqueteo de Daniel con una chica. Ella se aviene a la convención social del cortejo, a los requerimientos consuetudinarios. Daniel, en cambio, no sabe nada de esa ritualística, del disimulo retórico que sirve para fingirse que se participa en algo. Por eso acaba corriendo. ¿Hacia dónde? Hacia ninguna parte, porque tampoco hay lugar al que ir, un estado que desear. Y en su condición de relato que liquida cualquier esperanza de iniciación, es uno de los finales más desazonadores jamás rodados acerca de una adolescencia que ha dejado de existir.

Para concluir esta sucinta glosa de algunas visiones cinematográficas de la adolescencia acaso pudiera tener interés tratar de discernir el estado de las cosas en el cine norteamericano llamado genéricamente independiente de los últimos años. Pero dado que este volumen podrá haber desvelado ya alguna de sus claves, quizás convenga más rendir un mínimo tributo a la peculiar nómina de películas españolas que, a finales de los setenta y principios de los ochenta, atendieron al fenómeno. El cine

suburbial de José Antonio de la Loma (1924-2004) o Eloy de la Iglesia (1944-2006), que ha recibido una consideración displicente, y que no ha pasado de ser tratado como un caso curioso de *exploitation* hispana o de ser revisitado con mirada sarcástica y condescendiente. Ciertamente, en algunas de esas películas se realizó un cálculo comercial que junto a la bienintencionada crítica social no escatimaba las bandas sonoras rentables y las amenidades de la violencia y el sexo algo gratuitos. Pero con todo, hay en sus más desnudos momentos pedazos furiosos de celuloide. Y hoy, más que como una caricatura, quedan como una nada desdeñable nota documental al pie de esa transición que a fuerza de edulcoración, de canciones de Jarcha y ecumenismo constitucional ha acabado pareciendo el no va más del regeneracionismo democrático. Films como *Perros callejeros* (J.A. de la Loma, 1977) o *Colegas* (E. de la Iglesia, 1982) -en los que con frecuencia, en un llamativo giro metafílmico, actuaban los mismos protagonistas de los hechos que se narraban- enseñan a su modo el envés de aquella España que heredaba del franquismo muchas estructuras de exclusión y pobreza; un universo que se consumía sin testigos ni redención posible. Hoy aquellos adolescentes marginales de La Mina barcelonesa o el Caño Roto madrileño son consumidos como iconos pop en un gesto más del *kitsch* posmoderno. Pero mientras algunos sonríen con suficiencia a la vista de sus pantalones acampanados y su jerga barriobajera, ellos están muertos, a balazos, a cárceles, a drogas duras. Y componen una reveladora ironía del modo en que se construye la historia y a fuerza de cuanto dolor callado se edifica.

Filmografía

KIDS

(USA, 1995)

Producción: Independent Pictures, Guys Upstairs,
Kids NY Limited, Excalibur Films para Miramax Films
Productor: Cary Woods
Coproductores: Cathy Conrad, Christine Vachon, Lauren Zalaznick
Productores Ejecutivos: Michael Chambers, Gus Van Sant,
Patrick Panzarella
Dirección: Larry Clark
Guión: Harmony Korine, Larry Clark
Fotografía: Eric Edwards
Montaje: Christopher Tellefsen
Música: Low Barlow, John Davis, Slint
Casting: Alysa Wishingrad
Diseño de Producción: Kim Marie Druce
Duración: 91 minutos
Reparto: Justin Pearce, Joseph Chan, Jonathan Staci Kim,
Sarah Henderson, Leo Fitzpatrick, Chloë Sevigny,
Rosario Dawson, John Abrahams,

ANOTHER DAY IN PARADISE

(USA, 1997)

Producción: Chinese Bookie Pictures
Productores: Stephen Chin, Larry Clark,
James Woods y Scott Shiffman
Dirección: Larry Clark
Guión: Stephen Chin, Christopher B. Landon,
basado en el libro de Eddie Little
Fotografía: Eric Alan Edwards
Montaje: Luis Colina

Casting: John Papsidera
Diseño de Producción: Aaron Osborne
Duración: 101 minutos
Reparto: James Woods, Melanie Griffith, Vincent Kartheiser, Natasha Gregson Warner, James Otis, Brandon Williams, Christopher Doyle, Peter Sarsgaard

BULLY

(USA, Francia 2001)

Producción: Muse Productions, Black List Films, Canal Plus Francia, Gravity Entertainment para Lions Gate Films
Productores: Don Murphy, Fernando Sulichin, Peter Block, Jacky Lee Morgan, Robert Pfeffer, Guy Stodel, Chris Hanley
Productores ejecutivos: Manuel Chiche, Arnaud Duteil, Jordan Gertner, Vincent Maraval, Mark Mower y la colaboración de Brad Renfro, Clark McCutchen, Thierry Klemniuk, Jim Schutze,
Dirección: Larry Clark
Guión: Zachary Long y Roger Pullis, basado en el libro de Jim Schutze Bully: *A True Story of High School Revenge*
Fotografía: Steve Gainer
Montaje: Andrew Hafitz
Casting: Carmen Cuba
Diseño de Producción: Linda Burton
Duración: 113 min.
Reparto: Brad Renfro, Rachel Miner, Bijou Phillips, Nick Stahl, Michael Pitt, Leo Fitzpatrick, Kelli Garner, Daniel Franzese

TEENAGE CAVEMAN

(USA, 2002)

Producción: Creature Features Productions LLC
Productores: Lou Arkoff, Colleen Camp, Stan Winston
Co-productores: Brian J. Gilbert, David S. Greathouse, Shane Mahan

Productores Ejecutivos: Samuel Z. Arkoff, Dan J. Birnbaum, Buddy Epstein, Robyn Rosenfeld
Dirección: Larry Clark
Guión: Christos N. Gage
Fotografía: Steve Gainer
Montaje: Daniel Cahn
Diseño de Producción: Jerry Fleming
Música: Zoe Poledouris
Duración: 90 minutos
Reparto: Andrew Keegan, Tara Subkoff, Richard Hillman, Tiffany Limos, Stephen Jasso, Crystal Grant, Paul Hipp, Shan Elliot.

KEN PARK

(Estados Unidos, Francia, Holanda. 2002)

Producción: Cinea / Kees Kasander Production
Productores: Kees Kasander, Jean-Louis Piel
Productores Ejecutivos: Pascal Breton, Olivier Bremond, Wang Wei
Dirección: Larry Clark, Ed Lachman
Guión: Harmony Korine, basado en personajes e historias de Larry Clark
Fotografía: Larry Clark, Edward Lachman
Montaje: Andrew Hafiz
Casting: Carmen Cuba
Diseño de Producción: John DeMeo
Duración: 97 minutos
Reparto: Tiffany Limos, James Ransome, Stephen Jasso, Adam Chubbuck, James Bullard, Eddie Daniels, Seth Gray, Eddie Daniels, Zara McDowell, Maeve Quinlan, Stephen Jasso, Mike Apalategui, Amanda Plummer

WASSUP ROCKERS

(USA, 2006)

Producción: Glass Key y Henry Winterstern para First Look
Productor: Larry Clark, Kevin Turen, Henry Wintersten
Productores Ejecuutivos: Patrick Meehan, Sharon Stone
Coproductor: Richard Shore
Director: Larry Clark
Guión: Larry Clark, basado en historias del propio
Clark y Mathew Frost
Fotografía: Steve Gainer
Montaje: Alex Blatt
Diseño de producción: John DeMeo
Música: Harry Cody
Duración: 111 minutos
Reparto: Jonathan Velasquez, Francisco Pedrasa, Milton Velasquez, Usvaldo Panameno, Eddie Velasquez, Luis Rojas Salgado, Carlos Ramírez, Iris Zelaya, Ashley Maldonado, Laura Cellner, Jessica Steinbaum, Bryce Blue, Chris Neville

IMPALED

(Reino Unido, USA. 2005)

Capítulo dirigido por Larry Clark del proyecto colectivo *"Destricted"*
Presentado por Palomar Pictures y Katapult Film Sales
Creado por Mel Agace, Andrew Hale, Neville Wakefield
Fotografía: Eric Volke
Montaje: Alex Blatt
Casting: Robert Lobard
Duración: 38 minutos
Intervienen: Daniel, Nancy Vee, Jasmine Byrne, Sativa Rose, Angela Stone, Dillan Lauren, August, Joseph, Michael, Luis, Jonathan, Robert, Jesse, Christopher Taylor, Saif.

Han escrito este libro...

Àlex D'Averc (Barcelona, 1976)
Licenciado en Ciencias de la Comunicación, escribe críticas en la sección de cine de 'Rockdelux'. Participó también en la redacción de la difunta 'Scope' y colabora habitualmente en libros, revistas, publicaciones electrónicas y otros foros de agitación cultural. Asimismo, hace periódicas incursiones en el mundo del cómic y del documental en funciones de guionista.

Ramón Ayala (Barcelona, 1976)
Periodista y músico. Colaborador en medios como 'Diari de Tarragona', 'Antena3TV', cinemagazine.com, '.H', 'Neo2', 'Debats', 'Rockdelux' y 'Travelling'. Coordinador de redacción de 'Scope Magazine'. Profesor invitado de Publicidad y Relaciones Públicas en la Universitat Internacional de Catalunya. Su adolescencia en un pueblo de pescadores de la costa de Tarragona fue mucho más tranquila que la de los protagonistas de Teenage Caveman.

Luis Cerveró (Valencia, 1974)
Es realizador de vídeos musicales y publicidad. Ha escrito para publicaciones como 'Scope', 'Suite', 'Benzina' y el suplemento cultural culturals de 'La Vanguardia'. En 2003 comisarió un ciclo de Skate Cinema en La Casa Encendida de Madrid.

Mery Cuesta (Bilbao, 1975)
Crítico de arte y comisaria independiente. Licenciada en Bellas Artes. Colabora en el suplemento culturals de 'La Vanguardia', así como en diversas publicaciones ('Temps d'Art', 'Sublime', 'Etecé', 'Lateral', 'Scope'...) y catálogos. También dirige el fanzine 75MG (http://75MG.org) y presenta una sección sobre arte contemporáneo en el late night show Noche sin Tregua (Paramount Comedy). Por último y no

menos importante, es baterista del grupo punk rock Crapulesque.

Andrés Hispano (Barcelona, 1964)
Autor de David Lynch, claroscuro americano (Glènat, 1998), y coautor de Imágenes para la sospecha (Glènat, 2002) y Barcelona Frame (Actar, 2006). Cocomisario de La ciudad de los cineastas (CCCB, 2002), That's not entertainment! (CCCB, 2006) y El Rey de la casa (Virreina, 2007). Programador en BTV (1997-2000) y director de 'Boing Boing Buddha' (BTV, 2000-2003).

Eulàlia Iglesias Huix (Barcelona, 1972)
Periodista especializada en cine. Profesora de Innovación en formatos audiovisuales en la Universitat Rovira i Virgili y de Historia del Cine en la Fundación Universitaria ESERP y en el Observatorio de Cine. Colaboradora de, entre otras, las publicaciones 'Rockdelux', 'Benzina', 'Fotogramas' y el suplemento culturals de 'La Vanguardia'.

Violeta Kovacsics (Barcelona, 1981)
Colabora regularmente en revistas culturales de Barcelona como 'Benzina' y 'Go Mag'. También ha publicado en otros medios nacionales y extranjeros como el suplemento 20/30 del diario 'Avui' o la revista electrónica 'Senses of cinema'.

Rubén Lardín (Barcelona, 1972)
Estudiante de artes y oficios y faneditor durante los noventa, es autor de varios libros de divulgación cinematográfica y ensayos culturales, colaborador de festivales de cine y comisario de exposiciones. Ha trabajado en radio, televisión y prensa, y entre sus últimas ocupaciones se encuentran labores de script doctor para El orfanato de J. A. Bayona, la escritura de TV-movies y la traducción de autores como Charles Burns, Adrian Tomine, Robert Crumb o R. Kikuo Johnson.

Joan Pons Pinac (Barcelona, 1973)
Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la UAB. Desde 1994 ha ejercido como crítico de música y cine en diferentes publicaciones (diario 'Avui', 'Fantastic Magazine', 'Fotogramas', 'Nosferatu', 'Benzina', catálogos de distintos festivales...) pero, especialmente, en 'Rockdelux', revista en la que coordinó la sección de cine de 1995 al 2005. También ha ejercido de profesor en la facultad de Ciencias de la Comunicación de la UAB de 1995 hasta la actualidad.

Lope Serrano (Madrid, 1976)
Es realizador y animador. Ha escrito en 'Rockdelux', 'Scope' y el suplemento culturals de 'La Vanguardia'. Fue realizador y redactor del programa cinematográfico TRAILER, de BTV. Actualmente, da clases en la UAB sobre análisis del film y realiza un programa de televisión para La Sexta.

Notas

A MODO DE (LARGA) INTRODUCCIÓN

1. Pobación estimada en 2003 según la Oficina del Censo de Estados Unidos (US Census Bureau).
2. Introducción del libro *Tulsa* (Lustrum Press, Nueva York, 1971).
3. Un western de serie B con Susan Hayward, *Tulsa* de Stuart Heisler (*Tulsa*, 1949) homenajea la ciudad en su título al tiempo que retrata el nacimiento del boom del petróleo.
4. Declaraciones de S.E. Hinton en su página web oficial www.sehinton.com.
5. Entrevista con Larry Clark en 'Pataphysics Magazine' (2003).
6. Declaraciones de Clark con motivo del fallecimiento de Sheffer en 'The Milwaukee Journal Sentinel' (17-07-2002).
7. Declaraciones a Paul Schrader en 'ArtForum' (mayo 1995).
8. Van Sant, Gus, *Larry Clark, Shockmaker* en 'Interview Magazine' (julio 1995).
9. En 'Pataphysics Magazine' (2003).
10. Citado en 'Cartelera Turia' (12-07-1999).
11. Kinney, Tulsa en 'LA Weekly', (30-11-2001).
12. 'Pataphysics Magazine', 2003.
13. Película dirigida por Maxwell Shane en 1949 y protagonizada por Tony Curtis que no se estrenó comercialmente en nuestro país.
14. Debut en el cine de un Matt Dillon quinceañero, la película fue dirigida por Jonathan Kaplan en 1979 y permanece inédita comercialmente en España.
15. Declaración de intenciones de Larry Clark en el press book de *Kids* elaborado por Miramax para el Festival de Cannes 1995.
16. Ver el apartado “América: esconde a tus hijos” para más detalles sobre este tema.
17. En 'Cartelera Turia' (12-07-1999).
18. Parrondo, Jorge, en 'La Vanguardia' (19-01-1999).
19. Pluijgers, Jean-François en *Larry Clark, ou les constats saignants*

d'un moraliste en 'La Libre Belgique' (05-02-2002).

20. Epstein, Daniel Robert, en A White Guy in South Central; en FilmStew.com (26 de junio 2006).
21. Declaraciones a Guillaume Lafleur y Guillaume Campeau en 'Hors Champ' (agosto 2003).
22. Declaraciones a Jeff Schwister en BeepCentral.com (14-07-2006).
23. En su afán de dar continuidad a la serie, los productores, junto a la comunidad de cineastas Shooting People, abrieron un concurso on-line (www.shootingpeople.org/*destricted*), hasta mitad de noviembrede 2006, para seleccionar un ganador y cinco finalistas entre las propuestas que exploraban la relación entre porno y arte enviadas por los miembros de dicha comunidad. El encargo de decidir ganador y finalistas, que podrían dar pie a un segundo DVD, recaía en el propio Larry Clark.
24. Entrevista de Olivier Nicklaus en 'Les Inrockuptibles' (11-12-2001).
25. Entrevista realizada por Stephen Lemons en Salon.com
26. La clasificación de films en Estados Unidos está gestionada por la MPAA y la National Association of Theater Owners (NATO, Asociación Nacional de Propietarios de Cines). Aunque se le supone una simple función orientativa para los padres, la mayoría de grandes cadenas de cine se niega a estrenar películas sin clasificación o clasificadas "R" o "NC-17". Éstas son las clasificaciones otorgadas por la MPAA: G (General Audiences, es decir, para todos los públicos), PG (Parental Guidance Suggested, donde se aconseja a los padres que revisen el film), PG-13 (*Parents Strongly Cautioned,* o no aconsejado para menores de 13 años), R (Restricted, donde recomienda que los menores de 17 años vayan acompañados de un padre o adulto) y NC-17 (se prohíbe el acceso al cine a cualquier menor de 17 años).
27. Citado en Biskind, Peter, *Down and Dirty Pictures. Miramax, Sundance and the Rise of Independent Film;* Simon & Schuster, 2004.
28. Epstein, Daniel Robert, op.cit.
29. 'The New York Times', (25-2-2006).

30. Declaraciones a Guillaume Lafleur y Guillaume Campeau en 'Hors Champ' (agosto 2003).
31. En '6degrees' (julio 1999).
32. Citado en una entrevista en la web indieWIRE (junio, 2006).
33. Ibídem.
34. Citado en 'Cartelera Turia' (12-07-1999).
35. Nicklaus, Olivier, op.cit.
36. Van Sant, Gus, op.cit.
37. Kinney, Tulsa en 'LA Weekly', (30-11-2001).
38. Amsden, David en *The Cheerful Transgressive* 'New York Magazine' (24-04-2005).
39. En Variety (enero 2006)
40. En la web DVDTimes.

IMAGENES ESTATICAS

41. Entrevista con Jutta Koether en *Cuerpos, memorias: Nobuyoshi Araki / Larry Clark;* Catálogo de la Sala Parpalló, Colección Imagen / Doble Visión nº 31, Dip. Provincial de Valencia, Valencia 1994.
42. En una selección personal, dentro de esta corriente destacaría el trabajo de los norteamericanos Andres Serrano y Nan Goldin (fotógrafa a quien, junto con Robert Frank, siempre se ha emparentado con Clark), así como a Pierre Molinier, Leigh Bowery, Nobuyoshi Araki y Cindy Sherman.
43. "*I just happened to have my camera and be photographing my friends. It was totally innocent: there was no purpose on the photographs. It was realism. Over the years the work has changed for me".* En *Larry Clark, Shockmaker,* entrevista de Gus Van Sant en 'Interview' (julio 1995).
44. En conversación con Michael Kelley, Clark admite que al fotografiar para *Tulsa* a su amigo Billy encima de la cama con un revólver, concibió la instantánea como un retrato de bebé, tomando como referencia las fotografías de su madre. Kelley, Mike: *Interviews, conversations, and chit-chat (1986 - 2004),* Ed. JRP/Ringier & Les presses du réel, Dijon, 2004.

45. Koether, Jutta, op.cit. Clark manifestaría en varias ocasiones su deseo ferviente de fotografiar un adolescente asesinando a sus padres: *"The first thing I wondered was if the kid had an erection when he was killing them",* confesaría al magazine de actualidad artística 'Flash Art'. Entrevista en 'Flash Art' (mayo/junio 1992).
46. Años más tarde el pope del pelo banco farfullaría por lo bajini *"Oh, too real!"* al ver la serie de Clark. Warhol reconoció destellos de auténtica realidad. En Van Sant, Gus, op.cit.
47. Van Sant, Gus, op. cit.
48. Me vienen a la cabeza las fotografías de Clark de la serie 1992, unas que me da hasta cierto pudor ver. Son aquéllas que retratan al joven del pelo ondulado, ligeramente largo. Se encuentra des nudo y de pie, aparentando normalidad frente a la cámara. Ésta, sin embargo, es implacable con el muchacho y revela su nerviosismo, el disimulo de su inseguridad, su condición de hombre a medio hacer.
49. 'FlashArt', op.cit. En una entrevista para el periódico francés 'Libération' (19-02-1992) añadiría ese mismo año: *"Creo que cada vez que fotografío a alguien, desearía estar en su lugar más que en el mío. Incluso hoy, que soy más mayor, desearía estar en el lugar de cual quiera de ellos. Eso que siento por ellos es menos un deseo de ellos que un deseo de ser ellos".*
50. "*The only reason I make my photographs is because I can't see them anywhere else and I have a psychological need to see those images"* en Van Sant, Gus, op.cit.
51. Kelley, Mike, op.cit., pp. 83.
52. En la encuesta de Keith Phipps para AvClub.com, Clark incluye esta canción de Dylan entre los 6 temas musicales que más le han influido en su vida. AvClub.com (05-06-2006).
53. "Siempre deseé ser pintor o director de cine, pero no un fotógrafo de mierda"; citado por Jutta Koether, op.cit.
54. Ibídem.
55. Ibídem.
56. Van Sant, Gus, op.cit.

57. Kelley, Mike, op.cit., pp. 90.
58. Rimanelli, David, Larry Clark - New York - punk Picasso; 'Art Forum' (septiembre 2003).
59. Wakefield, Neville, Larry Clark: a big-box look back at the revered -and reviled- chronicler of the underbelly of adolescence; entrevista en 'Interview' (abril 2005).

IMAGENES EN MOVIMIENTO

60. Castro, Antonio, Entrevista a Larry Clark en 'Dirigido por' nº 240 (noviembre 1995).
61. Joyard, Olivier : *Si ça fait partie de la vie, alors on peut tout montrer,* en 'Cahiers du cinéma' nº 583 (octubre 2003).
62. Ibídem.
63. Kant, Immanuel, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime;* Alianza Editorial, Madrid, 1995: *"Este delicado sentimiento que ahora vamos a considerar es principalmente de dos clases: el sentimiento de lo* sublime *y el de lo* bello*. La emoción es en ambos agra dable, pero de muy diferente modo. La vista de una montaña cuyas neva das cimas se alzan sobre las nubes, la descripción de una tempestad furiosa o la pintura del infierno por Milton, producen agrado, pero unido a terror; en cambio, la contemplación de campiñas floridas, valles con arroyos serpenteantes, cubiertos de rebaños pastando; la descripción del Elíseo o la pintura del cinturón del Venus en Homero, proporcionan también una sensación agradable, pero alegre y sonriente. Para que aquella impresión ocurra en nosotros con fuerza apropiada, debemos tener un sentimiento de lo sublime; para disfrutar bien la segunda, es preciso el sentimiento de lo bello. Altas encinas y sombrías soledades en el bosque sagrado, son sublimes; platabandas de flores, setos bajos y árboles recortados en figuras, son* bellos*".*
64. Schiller, Friedrich, *Lo sublime: (de lo sublime y sobre lo sublime)*; Ed. Ágora, Málaga, 1992: *"El sentimiento de lo sublime es un sentimiento mixto. Está compuesto por un sentimiento de pena, que en su más alto grado se manifiesta como un escalofrío, y por un sentimiento de alegría, que puede llegar hasta el entusiasmo y, si bien no es precisamente*

placer, las almas refinadas lo prefieren con mucho al placer. Esta unión de dos sensaciones contradictorias en un único sentimiento demuestra de forma indiscutible nuestra independencia moral".

65. Casetti, Francesco y Di Chio, Federico, *Cómo analizar un film;* Ed. Paidós, Barcelona,1994.
66. "*Pero, aun dado caso que se pudiese conocer el ser, no sería comunicable a otros. Pues, si las cosas existentes son visibles y audibles y, en general, sensibles, al menos todas las que son externas a nosotros, y, de ellas, las visibles son perceptibles por la vista, y las audibles, por el oído, pero no a la inversa, ¿cómo se podrán expresar a otros? El medio con que lo expresamos es la palabra; pero la palabra no es el objeto que realmente existe: por tanto, no expresamos a nuestro prójimo una realidad existente, sino solamente la palabra, que es una realidad distinta del objeto...*". Empírico, Sexto *Adversus. Mathematicus*; VII, 65-87.
67. *"El color verde, que supera a cualquier otro color en belleza, cómo arrebata los espíritus de quienes lo contemplan; cuando, en la nueva primavera, los brotes se abren a una nueva vida y, elevándose hacia lo alto con sus hojas puntiagudas, casi rechazando la muerte hacia abajo a imagen de la futura resurrección, se alzan todos a la vez hacia la luz".* De San Victor, Hugo, *Eruditio didascalica*. En Eco, Umberto, *La historia de la belleza;* Ed. Lumen, Barcelona, 2004.
68. *"El blanco no existe en la naturaleza. Admites que hay un cielo encima de esa nieve. Tu cielo es azul. Ese azul debe verse en la nieve. Por la mañana hay rojo y amarillo en el cielo (…) por la tarde, en la nieve deben aparecer el rojo y el amarillo".* Auguste Renoir citado por Rewald, John en *History of Impressionism*; Secker & Warburg, Londres, 1973. En Ball, Philip, *La invención del color*; Turner. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2004.
69. Otros títulos de la serie son *The Day the World Ended* (Terence Gross, 2001), *Earth vs. The Spider* (Scott Ziehl, 2001), *How to Make a Monster* (George Huang, 2001) y *Mermaid Chronicles Part 1: She Creature* (Sebastian Gutierrez, 2001), todos ellos también remakes de films homónimos de los cincuenta.
70. El *"teenage"* del título fue una decisión de marketing, posterior al

rodaje y contraria a la opinión de Corman, quien filmó el film con el título de *Prehistoric World*, para adaptarse a la moda de la época, la de las películas de *I Was a Teenage....* La verdad es que el protagonista Robert Vaughn no tiene mucho de adolescente.

71. *10 Things That I Hate About You* (Gil Junger, 1999).
72. *"Esas películas representaban los miedos de los cincuenta ¿verdad? El comunismo, que tu vecino pudiera ser un rojillo, la Bomba, que de las radiaciones pudieran surgir monstruos. Así que la idea era traer a la película algo que reflejara los miedos de hoy"*. En *Agressive Behaviour* de Chuck Stephens, entrevista publicada en 'Filmmaker' (verano 2001).
73. Hispano, Andrés en Culturas, 'La Vanguardia' (02-07-2003).
74. En Stephens, C., op.cit.
75. Ibídem.
76. Ibídem.
77. Sobczynski, Peter, Rocking with Larry Clark en la web 'Hollywood Bitchslap'.
78. Stephens, C., op.cit.
79. Sobczynski, P., op.cit.
80. En entrevista con Stephen Garrett en 'Time Out New York', nº 559 (15-06-2006).
81. Sánchez, Carmen, *Arte y erotismo en el mundo clásico*; Ed. Siruela, 2005.
82. Traducción de Juan José del Solar. Edhasa, 1981.
83. Según palabras de Ludovic Halévy. Extraído de Savatier, Thierry, *L'Origine du Monde. Histoire d'un Tableau* de Gustave Courbet; Bartillat, 2006.
84. 'The Face' (octubre 2002).
85. www.wassuprockers.net
86. De hecho, la coartada artística le ha permitido fintar la "X" para ser clasificada como "para mayores de 18 años".

UN PUNTO Y APARTE

87. No estrenada comercialmente en España, la película ha sido editada en DVD con el título Cero en conducta.
88. Lettera a Silvana Ottieri; en AA. VV., Pasolini: cronaca

giudiziaria, persecuzione, morte., Garzanti, Milano, 1977.

89. Nombre popular con que se llama a los habitantes de los *sobborghi,* los suburbios o arrabales.
90. VV.AA, En torno al free cinema: la tradición realista en el cine británico; Festival Internacional de Cine de Gijón. Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz. Suay, Valencia, 2001.

Festival Internacional de Cine de Gijón

Organiza:

Ayuntamiento de Gijón

Teatro Municipal Jovellanos S.A.

Patrocina:

cajAstur

Gobierno del Principado de Asturias
Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo

MEDIA

Colabora:

CGAI Centro Galego de Arte da Imaxe

Xunta de Galicia
Presidencia
Secretaría Xeral de Comunicación
Dirección Xeral de Comunicación Audiovisual